

٢٠

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



النساء فى دراما إيسن



٢٠

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



النساء فى دراما إبسن

تحرير: چون تمبلتون
ترجمة: د. محمد سيد على
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للأنار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزي :

Ibsen's Women

By Joan Templeton

Published by Cambridge University Press,

United Kingdom, 1997

كلمة وزير الثقافة

كان هدفى -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفنى، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح فى العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعاً إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفنى، الذى جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهت باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار فى الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التى تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاريه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التى تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين فى فنون المسرح وقضاياها من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعاً من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هي الدورة العشرون للمهرجان، وفي تصوري أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل فى الحقل الثقافى سلطة التجدد، التى تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقى مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعياً إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصرى المجددين، والذي منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدي هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دوماً إسهاماته.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافى؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح فى العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعياته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافى. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد فى ممارسة استدعائه الدائم -فى مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التى جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفاقة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -فى بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحى، أو طرح تفسيرات مستحدثة فى مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبنى توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحى من القيود، أو التصدى للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلى.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط فى كل مجتمع، وأيضاً مدى القدرة على تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففي بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى "بالعروض البديلة"، التى تفارق فنياً التيار السائد، نزوعاً إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحاً أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من "جروتوفسكى" و"كانتور" تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضاً زائلاً، وذلك بتحسينه فنياً وفكرياً، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، وفى بعض البلدان -وفقاً لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضاً مسرحياً، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى

الحصول على الدعم من الدولة. وفي السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحاً، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجاً ضد مسارح التسرية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التي تقدم عليها عروضها، وصحيح أن بعضها يتلقى دعماً من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضاً أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعماً للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترليني، يخص الفرق المستقلة من إجمالي هذا الدعم ٢,٣ مليون جنيه إسترليني، لكن الشفرة التي يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذي يصل إلى ٥٩٧,٧ مليون جنيه إسترليني، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التي تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلام تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها؟

لقد تحول هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفاً عن صيغه فنياً، وفكرياً، وتنظيمياً، فى مقارنة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، وقوفاً على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييبه، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به

فى كل مجتموع وفقاً لخصوصياته، سواء فى أوروبا، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهماً فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضه، حيث تشكل فى مجملها احتجاجاً ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشيات معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبنى فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة فى قضايا وممارساته عبر العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن "المسرح الأمريكى البديل"، لمؤلفه "ثيودور شانك"، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون الماياء التى تعكس السكون، وتؤيد التكرار، لذا لم يتخل

عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذي يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

- لما كانت هذه أول معالجة شاملة للنساء فى مسرحيات إبسن، فإن هذه الدراسة الهامة تقدم قراءة دقيقة للنصوص وفى نفس الوقت تعيد فحص التراث النقدى والتى تتضمن السؤال المثير للجدل كثيراً والذى يتعلق بصلة الكاتب المسرحى بالحركة النسائية. ويقتفى تمبلتون Templeton أثر أنماط الجنس فى عمل إبسن Ibsen من خلال تصوير النساء فى المسرحيات الأولى الأقل شهرة إلى أبطال الرواية المشهورين فى بيت الدمية وهيدا جابلر . وتتطرق أيضا إلى كيفية تأثير النساء فى حياة إبسن على النساء فى المسرحيات؛ مقدمة بذلك معلومات جديدة وقراءة جديدة للنساء فى سنوات إبسن اللاحقة.

- وتعتبر "النساء فى دراما إبسن" تحولا نوعيا فى فكر إبسن، آخذا "موضوع المرأة" من التصنيف الهامشى "كجانب" إلى بؤرة العمل الدرامى وهذه قراءة دقيقة ومعقدة وقوية ومصاغة شعريا ومدهشة، وباختصار فإنها قراءة أدبية. وتتضح سيطرة تمبلتون الجيدة على المادة المقدمة. ولا بد للنقد من أن يفسح الطريق أمامها". ماري نورسنگ Mary Norseng، أخبار وتعليقات إبسن.

إنه كتاب يفسح المجال أمام التنافس - لكون تمبلتون مفكرة وأدبية هامة تعرف الكثير عن إبسن، فإنها تكشف المناطق العمياء فى نقد إبسن السائد - فهو إعادة تقييم نشيطة لما قام به فعلاً كاتب مسرحى مهم وهو شئ ممتع يستحق القراءة". أرنولد وينشتين Arnold Weinstein ، دراسات اسكاندافية.

إن أسلوبها يتسم بسرعة البديهة والجمال ويخلو من الرطانة النقدية الحديثة. والكتاب يستهدف مجموعة كبيرة من القراء: الطالب ، و"القارئ العام" والطالب الجاد الباحث عن الدراما الحديثة" باري جاكوب Barry Jacobs مجلة بوسطن لمرض وتحليل الكتب.

"منجم ذهب من المعلومات. والتغطية الواسعة لهذا الكتاب تجعل منه شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه لأي شخص يريد التدريس أو الكتابة عن إبسن" توريل موي Toril Moi ، دراسات إبسن.

كامبردج

مطبعة جامعة كامبردج

من أجل طلابي في بروكلين وفرنسا ، والذين علموني الكثير

تکمن عظمة إيسن فى رفضه لصنع فجوات مميتة معينة. وقد رفض أن
يفصل الفرد عن الجماعة، وكذلك ما هو شخصى عن ما هو جماعى.

إيريك بنتلى ، البحث عن المسرح

رسوم توضيحية

- ١- مارشين إيسن : نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتستوب فارم هاوس.
- ٢- لون المياه لمارشين إيسن. نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتستوب فارم هاوس.
- ٣- هيدفيج إيسن. نسخة بتصريح من متحف تليمارك الشعبى، فينتستوب فارم هاوس.
- ٤- كلارا ايبيل. نسخة بتصريح من إيسن هاوس ومتحف مدينة جريمستاد، جريمستاد.
- ٥- ماجدالين ثوريسين . مجموعة تصوير، مكتبة رويال ، كوبنهاجن.
- ٦- هنريك إيسن فى سن الخامسة والثلاثين. مجموعة جيلاندنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.
- ٧- سوزانا إيسن فى سن الأربعين. مجموعة جيلاندنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.
- ٨- راجنا فيتزجرين فى دور چورديس للفايكنج فى هيلجلاند. موافقة متحف المسرح، أوسلو.

٩- كامبلا كوليت على الورقة النقدية النرويجية ذات المائة كراون.

١٠- لين ستوك فى دور سولفيك بيرجينت . صورة بواسطة فريتس سولفانج
بمجموعة المسرح القومى ، أوسلو.

١١- استا هانستين. مجموعة تصوير، مكتبة الجامعة، أوسلو.

١٢- ليف أولمان فى دور نورا فى بيت الدمية. صورة بواسطة فريدمان ايبيلز،
مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة لفنون العرض المسرحى
، استور لينوكس ومؤسسات تيلدين.

١٣- السيدة فيسك فى دور السيدة الفينج فى الأشباح. مجموعة مسرح بيلى
روز مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية ، استور، لينوكس،
ومؤسسات تيلدين.

١٤- بلانسن يوركا فى دور جينا وهيلين شاندلر فى دور هيدفيج فى البطة
البرية. مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون
المسرحية ، استور، لينوكس ومؤسسات تيلدين.

١٥- ايڤا لوجالين فى دور هيدا فى هيدا جابلر. صورة بواسطة شيدنوف،
مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية ،
استور، لينوكس ومؤسسات تيلدين.

- ١٦- اميلى بارداك. مجموعة جيلدانيدال، مكتبة الجامعة ، أوسلو.
- ١٧- هيلدور أندرسين. مجموعة جيلدنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.
- ١٨- هنريك إبسن فى سن التاسعة والأربعين. مجموعة جيلدنيدال، مكتبة الجامعة، أوسلو.
- ١٩- مارجريت باركر فى دور ألين وچون تيتزيل فى دور هيلدا فى معلم البناء مجموعة مسرح بيلى روز، مكتبة نيويورك العامة للفنون المسرحية، استو، لينوكس ومؤسسات تيلدين.
- ٢٠- كاتجا ميديو فى دور السيدة ريتا فى يولف الصغيرة. صورة بواسطة فريتس صولفانج. مجموعة المسرح القومى ، أوسلو.
- ٢١- ويسن فوس فى دور إيللا وأنجريد هارداند فى دور جنهيلد فى چون جابريل بوركمان. صورة بواسطة سيچين سيتشين. مجموعة المسرح القومى، أوسلو.
- ٢٢- ليز فيلداستاد فى دور ايرين فى عندما نكون موتى متيقظين. صورة بواسطة ليف جابر يلسين. مجموعة المسرح القومى، أوسلو.

مقدمة

- لقد بدأ هذا الكتاب فى فصل دراسى بيروكلين. ولأنها عاشقة لإبسن أفضل منى، فقد تشككت إحدى طلابى فى مستوى القراءة المعمول به بالنسبة لمسرحية "الأشباح" كمأساة تلقى بالمسئولية على رفض بطلة الرواية فى الترحيب بزوجها جنسياً : "السيدة الفينج لم تكن تحب الكابتن ولم تكن تريد الزواج منه، ولذا ...". ولم تستطع الطالبة إكمال جملتها ، فقد ضعف صوتها، وخرجت أنا من المازق مع نهاية الحصة، ولكن وجه إلى الاعتراض وأرجعنى إلى النص حتى فيما بعد بوقت طويل، ومثل هيلين الفينج التى كانت تفحص النظام الأخلاقى الممثل والذى ساد حياتها، فقد رأيت أن ما كنت أقوم بتدريسه كانت تركبه الأشباح. وقد قادتى مسرحية الأشباح إلى بيت الدمية وهى مسرحية كانت تكملة لها : "بعد نورا" هكذا كتب إبسن، تعين على السيدة الفينج أن تجئ" (L S ٢٠٨) . وفى التعليق الناقد حول المرأة التى دفعت الباب ، وجدت نفس الانتقاد المتعلق بالأشباح كما هو الحال فى التعليق على المرأة التى مكثت. ومثل السيدة الفينج، فإن اللوم يقع على نورا. ولقد وجدت أيضاً تصميمًا واسعاً على إنقاذ "بيت الدمية" من تلوث نظرية المساواة بين الجنسين. ولقد دفعنى التفكير من خلال المصطلحات ومناقشات هذا الادعاء إلى إعادة فحص علاقة "بيت الدمية" ومؤلفه بنظرية المساواة بين الجنسين فى أيامه وأيامنا، وهى دراسة أدت بى إلى القول بأن مسرحية إبسن هى العمل النسائى الجوهرى لأنها لا تفعل شيئاً سوى تدمير فكرة المرأة، الآخر المؤنث فى التاريخ.

- ويبدو الأمر ملحا لمعرفة كيف توصل إيسن إلى هذا الخلاف ولذا فقد رجعت للوراء أكثر، إلى أسلاف نورا وإلى تفحص ادعاء آخر : أن حبكة إيسن المثالية ، بدءًا من مسرحيته الأولى كاتيلين ، تتكون من بطل رواية ذكر يتجسد صراعه الداخلى فى علاقته بممثلي المرأة الاثين المتناقضين - أحدهما عدوانى وذكورى ومدمر والآخر سلبى نسوى وناشئ - كما لو أن إيسن كان يؤمن بالتنوع البشرى "هى" والذى كان يتكون من شيئين متنوعين. ولقد انتهينا إلى أنه على الرغم من أن إيسن قد بدأ كما قال براندز "متعمقاً فى الفترة الرومانسية" (٧٩ B) كأحد الأشخاص الرئيسيين فى تقديم الحداثة، فقد نقل الأشكال والأفكار وايدىولوجيات تراثه الثقافى والتى كانت إحداها نمطا مكررا قديماً عن المرأة كملاك أو شيطان. ولقد اكتشفت أن إيسن أتى بأنماط من عنده، والتى تضمنت حبكة ثلاثية تدور حول الأنثى لكونها هامة فى عمله مثل الحبكة التى تدور حول الذكر.

- وليس ممكنا الكتابة بشكل ذكى عن "فكرة إيسن عن النساء" أو "مكانة المرأة فى منظر إيسن الطبيعى الأيدىولوجى". وقبل "ما بعد فرويد" بوقت طويل تشكك إيسن فى وجود "طبيعة نسائية" وقد درس بطريقة ناقدة استبعاد التصنيفين "مذكر" و"مؤنث" داخل الناس وداخل الأنظمة. وقد سمح رفض إيسن للمرأة بأن يكتشف الاستخدام الاجتماعى للهوية الجنسية والتى نطلق عليها الآن "الجنس" وأن يبحث وراء النساء ككائنات أخلاقية كاملة تناضل ضد الأعراف الثقافية التى تتحداهن وتقيدهن. وإذا أخذنا الأمور بطريقة إجمالية، فسوف نجد أن

مسرحياته تشكل إسهاماً أدبياً ملحوظاً في الفكر النسائي والذي تعرفه المؤرخة المشهورة جون سكوت Joan scott بأنه "رفض التركيب الهرمي للعلاقة بين الذكر والأنثى في سياقه المحدد ومحاولة عكس أو عزل عملياته".

- وهذا الكتاب هو قراءة للنساء في مسرحيات إيسن، وهكذا قراءة للمسرحيات من البداية إلى النهاية. ولقد أصر إيسن على أن عمله يجب أن يقرأ كعمل كامل يتصف بالاستمرارية والنمو. وتتنبأ الشخصيات النسائية في المسرحيات الأولى بالنساء الشهيرات في المسرحيات الوسطى والأخيرة. ووسيلتي الأساسية في العمل هي التحليل النصي الدقيق ويصاحبها في حالة ثلاث من مسرحيات إيسن الرئيسية - بيت الدمية، الأشباح ، وهيدا جابلر - نقاش حام ضد العداوة، وحتى الإدانة. والذي يميز الكثير من التعليق على ثلاث من بطلات إيسن العظيمات. وإننى على اقتناع بأن مثل هذا النقد يسيئ فهم أهداف إيسن ويخالف نصوصه.

- ولو أن إيسن أصر على وحدة عمله، فقد أصر أيضاً على أنها لم تعكس أبداً التجارب التي "عاشها" فقط ، ولكن أيضاً تلك التي "مر بها" (H ١٧ : ٤٠٢). ولقد حاولت اكتشاف "ما مر به" إيسن مع السيدات وما صنعه من التاريخ الخاص. ولقد حاولت أن أملأ الظلال، قريباً من الأشخاص المفتقرين قبل كلارا إيبيل Clara Ebbel ، حب إيسن الأول، والشخصية الأقوى والتي ما زالت مهمة وهي كاميلا كوليت Camilla Collett ، مؤسسة الحركة النسائية النرويجية

والرواية الواقعية النرويجية وإحدى المؤلفات القليلات جداً واللاتى اعترف إيسن بتأثيرهن، وفيما يتعلق بالنساء الأخريات ماريكين التينبرج Marichen Altenburg ، أم الشاعر، وسوزانا ثورسين إيسن Suzannah Thoresen زوجة الشاعر، والنساء الصغيرات اللاتى انجذب إليهن إيسن فى سنوات عمره المتأخرة، فقد أعدت دراسة ما أثبتت حوله الإدعاءات فيما يتعلق بعلاقتهم بالكاتب المسرحى وعمله.

- لقد كان إيسن مولعا بالقول بأن الكاتب يحتاج إلى نماذج بقدر ما يحتاج النحات ، وقد لجأ فى ذلك إلى النساء اللاتى يعرفهن وإلى النساء اللاتى تخيلهن. ولقد حاولت التعرف على نماذج إيسن ، الأدبية والحية، وأن أقترح كيف يمكن استخدامها. وكما هو الحال مع كل الفنانين، بالطبع ، فإن نماذج إيسن كانت نقطة البداية، "هنا؛ فرق كبير" "بين النموذج والصورة" هكذا قال (LS ٩١).

- وعلى الرغم من أن تحفظ إيسن فيما يتعلق بعمله هو شئ معروف، فإن خطابه تشكلى تعليقا ناقداً ثريا استفدت منه كثيراً، وإننى أدين بالكثير لطبعتين ناقدتين عظيمتين من أعمال إيسن: الطبعة النرويجية J Hundrea rsutgaven Bull و Koht و Seip وطبعة Oxford Ibsen J Mcfarlane . كما إننى أدين أيضا بالكثير لكُتّاب سيرة إيسن الإنجليز والنرويجيين خاصة Koht , Meyer على الرغم من أننى أحيانا أختلف معهم. فعلى سبيل المثال يدعى Meyer أنه وفر عنصراً مفقوداً فى سيرة Koht الذاتية وهى "حقيقة" علاقة إيسن مع زوجته ومع النساء الصغيرات فى سنوات عمره المتأخرة.

ولقد توصلت إلى نتائج مختلفة من Meyer حول هذه المسائل وأيضاً حول مسائل أخرى.

- وهناك نسخة مختصرة من الجزأين الأول والثاني من الفصل الخامس "شعر المساواة بين الجنسين" ظهرت في PMLA كما حدث مع نسخة أولية في الفصل السادس "أشباح القبح السيدة". وهناك نسخة أولية من الجزء الثاني من الفصل السابع "الحس والإحساس : النساء والرجال في البطة البرية" ظهرت في دراسات اسكندنافية. وإننى أشكر كلا من المجلتين على التصريح بإعادة الطبع.

- وأدين بالكثير للأساتذة Duchak و Redfield في مكتبة جامعة لونغ أيلاند - وأشكر أيضاً Vincenot أمين Biblioteque في باريس و Eriksen و Lund في مكتبة الجامعة بأوسلو وأمناء مكتبة البحث المركزى ومكتبة الفنون المسرحية في المكتبة العامة بنيويورك ، وأشعر بالامتنان الوافر لـ sather مدير مركز إيسن في مكتبة الجامعة بأوسلو ، لضيافتها الكريمة. والكثير من الشكر لـ Bjorklund ، مدير متحف إيسن في Grimstad ، و Gardasen ، مدير متحف تليمارك الشعبى في Skien و Venstop وكذلك أشكر Rosander مدير متحف إيسن القومى في أوسلو.

- وما كان من الممكن إصدار هذا الكتاب بدون التأييد الكبير من الأوقاف الأهلية على الإنسانيات في الولايات المتحدة. وأشعر بالامتنان أيضاً للمؤسسة الخيرية الأمريكية الاسكندنافية وجامعة لونغ أيلند في بروكلين، وأشكر إدارة

جامعة لونغ أيلند والتي سهلت عملي وعلى رأسهم دافيد كوهين عميد كلية كونلي للفنون والعلوم ، وأدوارد كلارك الرئيس السابق لمركز بروكلين وجيل هاينز.

- وأدين بالشكر الخاص لرولف فيلد لمساندته وتشجيعه طوال الوقت. وأشكر أيضا Spector , Sjoberg لتشجيعهما وتوصياتهما لهذا المشروع وكان تقدير Shideler لعملي يعنى الكثير . ومن بين الأصدقاء والزملاء الذين أعترف بمساندتهم Anarseth ، Gavel Adams ، Bernard ، Blachwell ، Carlson ، Economou ، Engelstad ، Hageberg ، Nartmann ، Higonnet ، Hubert ، Iversen ، Hyneman . واشمر بالامتنان العميق نحو صديقي العظيم وزميل إيسن Thomas Lann والذي قرأ المخطوطات وأبدى اقتراحات قيمة وأنقذني من الوقوع في الأخطاء. وأدين بشكل أساسي لأطبائي Huh ، Payson ، Weiss . وأخيرًا عزيزي جان - كلود الذي أشكره من كل قلبي.

اختصارات

إن الإشارات إلى الأعمال فى قائمة المراجع المختارة قد تمت من خلال المؤلف أو العنوان القصير المكتوب بالخط الرفيع. وبالنسبة للأعمال الأخرى فإننى أسوق الاستشهاد بالرأى كاملاً فى ملاحظة، وفى المراجع التالية فإن اسم المؤلف أو العنوان القصير ، فى الحالات القليلة من المراجع المتباعدة، فإننى أكرر الاستشهاد بالقول كاملاً. وفيما يلى قائمة بالاختصارات المتعلقة بالمراجع التى استخدمها بشكل متكرر.

A إيسن ، هنريك . أعمال هنريك إيسن تحرير وترجمة ويليام أركر نيوبيورك : سيكرينر ، ١٩١٧ - ١٣ مجلد إشارات إلى المونوجرافات عن إيسن بواسطة أدوارد داودين، ادموند جوس، وجيمس هنكر حتى المجلد ١٣ من هذه الطبعة.

B براندز، جورج. هنريك إيسن وبيجورنيستين بيجورنسم . ترجمة جيسى ميور، مراجعة ويليام أركر. لندن : هينمان، ١٨٩٩.

BI إيسن ، بيرجليوت. إيسن الثلاثة . ترجمة جريك سكجيلدرب. لندن : هوتشينسون ، ١٩٥١.

F فجيلد رولف . "مقدمات". إيسن ، مسرحيات النشر الأساسية الكاملة. ترجمة ، فجيلد . نيويورك. المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٨.

H هاندرير ستوتجيف Hundrear sutgave . هنريك إيسن سامليد هيركر

(طبعة مثنوية. أعمال هنريك إبسن المجمع). تحرير فرانسيز بول، هالفيدان كوت
وديدريك سييب - ٢١ مجلد، أوسلو، جيلدينثال ، ١٩٢٨ - ١٩٥٧ .

k كوت ، هالفيدان . حياة إبسن . ترجمة إينار هوجن وسانتانيو. نيويورك :
بلوم، ١٩٩٧١ .

LS إبسن ، هنريك. رسائل وخطب، تحرير وترجمة ايفرت سبرنيكون. نيويورك:
هيل، ١٩٦٤ .

M ماير، ميشيل. إبسن . جاردن سيتي : دبلوي، ١٩٧١ .

N تورثام ، چون. إبسن : دراسة نقدية، مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧٣ .

OI إبسن اكسفورد. تحرير جيمس وولتر ماكفرلين وجراهام أورتون. ترجمة
ماكفرلين وآخرين - ٨ مجلدات. لندن : مطبعة جامعة اكسفورد، ٦٠ - ١٩٧٧ .

P بولسين، چون. سامليف ميد إبسن [الحياة مع إبسن] - مجلدان، كريستيانيا:
جيلديتثال ، ١٩٠٦ ، ١٩١٢ .

Z زوكر ، أ. إى. إبسن معلم البناء. ١٩٢٩ . نيويورك : فرار، ١٩٧٣ .

ملاحظات حول الترجمة

الإشارات إلى مقدمات ومسرحيات إيسن من كانيلين وحتى الامبراطور وجالياهو، ما عدا بيرجينت ، إلى المجلدات الأربع الأولى من إيسن اكسفورد، تحرير جيمس ماكفارلين وجراهام أورتون، ترجمة ماكفارلين وآخرين. (لندن: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٦٠ - ١٩٧٠). وتلجأ ترجمات اكسفورد إلى استخدام الشرط المتكررة في محفوظات إيسن الأولى بدلاً من النقط المتفرقة، من أجل تجنب الارتباط فقد لجأت إلى علامات الترقيم المنتظمة. والإشارات إلى بيرجينت هي إشارات إلى ترجمة رولف فيجيلت، الطبعة الثانية (قيابوليس : كطبعة جامعة مينسوتا، ١٩٨٠). والإشارات إلى مسرحيات إيسن من أعمدة المجتمع وحتى عندما نستيقظ نحن الموتى هي إشارات إلى إيسن فيجيلد : مسرحيات النشر الرئيسية الكاملة (نيويورك : المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٨) ما عدا الأشباح والبطلة البرية؛ واللتين من أجلهما استخدمت ترجمتي الخاصة؛ والإشارات إلى هاتين المسرحيتين هي إشارات إلى النصوص الأصلية في "الطبعة المثوية"، تحرير فرانسيس بول، هالفدان كوت، وديريك سيب، ٢١ مجلد (أوسلو جيلدينдал) ١٩٢٨ - ١٩٥٧، وإذا لم تكن هناك ملاحظات، فإن ترجمة قصائد إيسن هي من عندي والإشارات هي إشارات إلى الطبعة المثوية.

- والترجمة من أعمال كاميللا كوليت هي من عندي؛ والإشارات هي إلى سامليد فيركر. ميندودجيف [أعمال كاملة. طبعة تذكارية] ٢ ملجندات كريستيانيا: جيلدينдал، ١٩١٢.

- وبقدر ما أتيت لي، فقد استخدمت نسخا انجليزية معتمدة من مادة النقد والسيرة الذاتية، وبخلاف ذلك ، فإن كل الترجمات هي من عندي.

الفصل الأول

الجزء

يلجأ البعض إلى البراندى، والبعض الآخر إلى الأكاذيب،

ونحن - حسنًا، فقد لجأنا إلى القصص الخيالية

عن الأمراء والأغنيات والحيوانات الفريبة.

بيرجنت Peer Gynt ٢ : ٢ (٤٣)

- على الجدران وفي المنزل الريفي بفينستوب Venstop ، وقريبًا من مدينة
سكين Skien ، في إقليم تليمارك بالنرويج يتدلى منظران طبيعيان بالألوان
المائية. والفنان هو "أم هنريك إيسن". وقد كانت مارشين التينبرج Marichen
Altenburg رسامة طماعة، والأكثر أهمية من أجل أجيال أدبية، فإنها كانت في
غرام مع المسرح. وكانت تسبب قلقًا لوالديها بحضورها كل عرض مسرحي للفرق
العسكرية الدنماركية المتجولة، وباستمرارها في اللعب بدمى طفولتها بعد أن
كبرت. وما هو أكثر عنفا كان طموحها بالصعود على خشبة المسرح. وجلوسها
إلى البيانو، فقد كانت تحب أن تغنى أغنيات تليمارك الشعبية القديمة وهي
تؤديها بشكل جيد لدرجة أن الناس قد تشككوا في صلتها الخفية مع المسئولين
عن المسرح، وهي إشاعة لم تؤثر عليها. وكانت التعبير ضئيلة الجسم وسمراء
ذات بشرة سوداء، أما صورتها الظلية فقد كانت توحى بأنها جميلة.

- وفى الأول من ديسمبر ١٨٢٥، وعندما كانت فى السادسة والعشرين وهو فى الثامنة والعشرين تزوجت التبيرج من نود إيسن Knud. وهناك تراث قوى فى تليمارك بأن مارشين كانت تحب رجلاً يدعى تورمود نودسين ولكن أجبرتها عائلتها على الزواج من نود إيسن وسواء كان هذا حقيقياً أم لا، فقد كان الزواج ترتيباً لأسرة ممتازة . وكانت أم مارشين وزوج أم نود أختا وأخا والمريس والعروس واللذان قريباً معا كان ينظر إليهما كأخت وأخ. وكانت التبيرج صيداً جيداً، ابنة أحد أغنى التجار فى مدينة سكين المزهرة حيث كان نود إيسن رجل الأعمال يدير محلاً عاماً.

- وبعد عشرة شهور من زواجها، وضعت مارشين أول مولود لها ، ذكر، ثم حملت للمرة الثانية بعد ثمانية شهور. وكان ميلاد هنريك إيسن فى العشرين من مارس ١٨٢٨ ثم تبعه بعد ثلاثة أسابيع وفاة أخيه الأكبر. وخلال السنوات السبع التالية كانت مارشين تحمل كل سنة بعد الأخرى، وكان هنريك هو الأكبر من بين خمسة أطفال.

- وقد عاش الزوجان إيسن الصغيران فى السن حياة سعيدة فى "ستوكمان هاوس" فى وسط بلدة سكين، وعندما بلغ إيسن الثالثة من عمره انتقلا إلى منزل عائلة إيسن "Altenburg Manor" حيث عاشا بشكل أفضل. وكان على جانبى المنزل المكون من دورين ذات العشر حجرات مبان ملحقة تتضمن اسطبلًا للخيول بها أحصنة نود ومارشين. وكان نود إيسن طموحاً اجتماعياً ومادياً ونحو هذه

الغاية فقد كان يستمتع بالتخلص من الضيافة غير اللازمة" كما علق ابنه فيما بعد لجورج براندز (LS 212). وكانت التينبرج مانر تشتهر بتقديم وجبات الغداء الفاخرة واحتفالات الإجازات والتي كانت تستمر ليومين. وكان نود إيسن يتسلى أيضا بحفلات الشرب وصيد الذئاب فى مزرعة قديمة قد اشتراها فى فينستوب، على بعد أميال قليلة خارج سكين.

- وكان والد مارشين، وهو قبطان سفينة وتاجر أخشاب قد توفى قبل زفافها وترك ثروة كبيرة. ولم يكن لمارشان أى أخوة ذكور سوى أختا واحدة وهكذا أصبح نود إيسن "رجل البيت". وتكشف سجلات معاملاته التجارية أنه بحلول عام ١٨٢٠، وبعد خمس سنوات من زواجه، قد استولى على كل ثروة حماته العقارية فى سكين وحولها، بما فيها مصنع للجمة ومعمل تقطير مسكرات. ولم يعد يعنيه متجره العام، وبدأ يركز بشدة على الملح والأخشاب. وعندما انهارت استثماراته رهن ممتلكات التينبرج للبنوك والمقرضين ومع عام ١٨٢٤، أعلن إفلاسه ولم يعد قادراً على دفع الضرائب. وقامت السلطات بإغلاق معمل التقطير. وفى العام التالى، بيع المصنع فى المزاد حتى يتم سداد ديون نود إيسن وأعقب ذلك التينبرج مانر. وفى مايو ويونيو ١٨٢٥ شاهدت مارشين وهى الحامل لطفلها السادس فى سن الخامسة والثلاثين - شاهدت منزل عائلتها وهو ينهار بفعل الهدم بكل ما يحتويه من "مصنوعات نحاسية وحديدية وخشبية وأغطية فراش وسجاداتين نادرتين ومفروشات مطرزة" (موسفيلد ٦٩). وتم عرض معمل التقطير للبيع فى

نهاية العام وانتقلت العائلة إلى العقار الوحيد الذى تركه لهم الدائنون، وهو منزل ريفى فى هينستوب.

- ولأنه كرس حياته للأحصنة والصيد ومكانته فى العالم فإن الرجل الذى احتفظ بمنزل الكريسماز المفتوح قد تجرع الذل من خلال أطلاله. ولم يكن لديه القوة لكى يتقبل اللوم على فشله ولا القوة لكى يبدأ من جديد. أما حبه للشرب، والذى كان يعتبر نقطة الضعف المحببة فى أيامه المزدهرة أخذ الآن شكل العاطفة المدمرة نحو الخمر. ولكونه متسلطا، فقد أصبح نود طاغية فى أسرته يصب مراراته وغيظه على زوجته وأطفاله. ويشير كتاب سيرة إيسن الذاتية إلى عنف نود إيسن الجسدى. ويكتب أوسكار موسفيلد، كاتب السيرة الذاتية لطفولة إيسن، أن "سلوكه كان يتسم بالوحشية" ويلاحظ هالفدان كوهت هولت حياة إيسن النرويجية، أن "هنريك كانت لديه الفرصة الكافية لكى يستشعر إصرار أبيه الشديد على الطاعة" (K 29).

- إننا لا نعرف كيف كان حال زواج مارشين ونود إيسن قبل الانتقال إلى مزرعة هينستوب، ولكن فيما بعد كان هذا الزواج اغتراباً تاماً حيث أخذ الأطفال جانب أمهم ضد أبيهم وكانت مارشين والتى وصفها معارفها بأنها "تمتلىء بالحياة" و"مرجة" و"منطلقة" - محبطة عاطفيا بسبب الرجل الذى خسر أموال أسرته. وقد قال أحد الجيران الذين كانوا يعرفون عائلة إيسن جيداً أن نود

إبسن "أخاف زوجته حتى الموت كثيراً حتى أصبحت شخصاً آخر" (موسفيلد ٢٧). ومع تحملها لإساءة معاملة زوجها بقدر ما استطاعت، فقد عملت مارشين فى يأس لكى تقتصد فى النفقات ووجدت سلواها فى أطفالها وديانتها وحامل لوحاتها.

- وقد وصف هانز هيبيرج حب مارشين للرسم والمسرح كمجرد تعبير عن عصرها "عندما كان يتوقع من السيدات صغيرات السن المهنديات أن يكون فى مقدورهن العزف على البيانو والقراءة والتطريز وأيضاً التلوين والرسم قليلاً" (إبسن ٢٢) أما كتاب السيرة الذاتية الآخرون بما فىهم كوهت وماير فقد رأوا فى رسومات وتلوين مارشين دليلاً على العبقرية. وليس بوسعنا معرفة إذا ما كانت مارشين يمكن أن تتحول إلى ممثلة أو رسامة لو كان لديها الفرصة. ولكن مهما يعتقد المرء عن موهبة مارشين أو تأثير الوراثة على الموهبة، فإن ما نعرفه هو أن هنريك كان يقضى الساعات بجانب أمه وهى ترسم وتلون وبعد ذلك بدأ يرسم ويلون بنفسه. وقد علّمت مارشين أيضاً أبنها والذي قيل أنه كان محبباً لديها متعة الكائنات الخيالية، وقد قضى هنريك ساعات لا تعد فى صنع العرائس وتلوين صور الناس المتأنقين فى ملابسهم ويقوم بلصقها على قطع من الخشب ويرتبها فى مجموعات. ومن هذه المسرحيات التى خرجت من الرحم، فقد كانت خطوة بسيطة نحو مسرح العرائس والذي كان يأتى إليه الناس من بعيد لكى يشاهدونه. ومن خلف الستارة، كان هنريك يتعامل مع خيوط نجومه فرناندو وايزابيلا. وكان أيضاً مسروراً بالقيام بدور الساحر والمتكلم من بطنه، والذي استطاع إنجازه بمساعدة أخيه نيكولاس، والذي ارتشى لهذه المناسبة واختبأ فى صندوق.

- وإذا كان هنريك لديه تذوق أمه، فهو أيضا كان يشبهها فى شئ آخر هام. ولم يعد أكبر الأطفال سنًا فى إحدى عائلات سكين المالكة ولكنه كان طفلا لأسرة فقدت مكانتها الاجتماعية واكتفت بمجرد منزل ريفى، وقد تحمل هنريك ذلك كله. "وكونه مفلق عليه مثل المحارة" (هيبرك ٢٩) ، فقد نأى بنفسه عن الأطفال الآخرين وعن زملائه فى المدرسة وقيل حتى أنه قد دفع لأولاد البلدة لكيلا يصاحبوه فى الطريق إلى المدرسة. وفى المنزل، كان يلجأ إلى مساحة خاصة خصصها لنفسه؛ ويستطيع زوار مزرعة فينستوب مشاهدة الحجرة الصغيرة من الخلف وهو نوع من الحجرات الصغيرة التى يختلئ فيها المرء بنفسه، حيث كان يفلق على نفسه مع عرائسه وصندوق الألوان. وعندما كان يزوره أخوته كان يطردهم فى غضب. وكانت ألعابهم تصيبه بالملل وتقطع عليه لعبه.

- وبالإضافة إلى أمه، فقد كان هنريك يشعر برابطة قوية نحو أخته هيدفيج Hedvig التى كانت تصغره بأربع سنوات وثمانى شهور. وذات يوم اعترف لها : "هل تعرفين هناك الكثير فى قلنسوة هنريك إبسن الصغير" (موسفيلد ٩٤) . وكان الأخ والأخت يتشاركان فى حبهما للعرائس والكتب، بما فيها مجموعة المجلدات النفسية التى اكتشفها من بين كلاسيكيات فينستوب. وكانت الكتب تعود إلى مالك المنزل السابق، وهو بحار غامض يعرف بـ "الهولندى الطائر" . وكانت معظم الكتب بالإنجليزية ، ولكن كانت الرسوم التوضيحية هى التى أغرت

هنريك وهيدفيج. وكان المجلد المفضل هو "تاريخ عالمي وجديد لمدينتي لندن وويست منيستر"، مع مائة صورة نحاسية كبيرة.

- وكان هنريك يحب التعليم، ويحلم بدخول الجامعة. ولسوء الحظ ومن أجل أن يعد نفسه لامتحان القبول، كان مضطراً لحضور مدرسة سكين اللاتينية ذات المصاريف الباهظة. ويلاحظ كوهت أن نود إيسن كان بوسعه الحصول على منحه دراسية لابنه الموهوب، وبدلاً من ذلك، كان إيسن يذهب إلى مدرسة أقل رسوماً فقط حتى بلغ الخامسة عشرة، عندما غادرها لكي يكسب قوته. وكان من شدة فقر عائلة إيسن أنهم لم يجدوا ما يأكلونه سوى البطاطس. وقد عمل نود إيسن في صيدلية في جريمستاد وأرسل ابنه إلى مكان يبعد عن الساحل بمائة ميل.

- ومن المعروف أن الضائقة المالية التي مر بها نود إيسن قد تركت آثارها الدائمة على ابنه المشهور. وحتى مع كونه مؤلفاً ناجحاً، كان إيسن يقتصد في معيشته، مستثمراً كل النقود التي معه. وكان عازماً على ألا يمر ابنه بنفس الظروف التي عانى هو منها. وتبدو أهمية المال - في إرتباطه الأساسي بالاحترام واحترام الذات - في مسرحيات بيرجينت، أعمدة المجتمع، بيت الدمية، هيدا جابلر، چون جابريل بوركمان.

- والشئ الآخر الذي أثر في إيسن بشكل متساو هو اضطهاد أمه. وكان تعاطف إيسن مع النساء تابعاً من فهمه لضعفهن، وقد بدأ تعليمه في المنزل. ومن عمر السابعة إلى الخامسة عشرة عندما غادر سكين من أجل مصلحة، شاهد

إبسن أباه وهو يرهب أمه ويقسو عليها، والتي أصبحت، ووفقا لرواية شهود معاصرين أقل "كلامًا" و"منزوية" و"مكتئبة" (موسفيلد ٢٦). وقد تسببت الأحوال المالية الصعبة ووسطوة زوجها فى أن تصبح مارشيل إبسن "مفعمة بالحزن والخوف لدرجة أنها لم تكن تجرؤ على التحدث إلى أحد تقريبًا، ولكن كانت تخفى نفسها عن الأنظار حتى لا يراها أحد بقدر المستطاع (موسفيلد ٢٦ - ٢٧). ولأنها قد تعاطفت مع اكتئاب أمها وخضوعها لنود إبسن، فقد أخبرت هيدفيج إبسن فيما بعد هنريك چاكير Jager ، أول كاتب نرويجى لسيرة إبسن الذاتية، أنه على الرغم من معاناة أمها "لم تكن تشعر بالمرارة أو تأنيب الضمير (چاكير ١٦). أما شقيقها هنريك فقد كان رد فعله مختلفًا. فهو لم ينس ولم يتسامح مع معاملة أبيه السيئة لأمه. وتسجل بيرجليوت إبسن Bergliot زوجة ابن إبسن أنه وحتى فى مرحلة متأخرة من حياته كان إبسن يتذكر فى غضب أقل إساءات أبيه ولم يكن يستطيع تحمل فكرة أن أمه كانت "مستسلمة لطفيان أبيه" (BI ١٢).

- وفى ذكريات إبسن القصيرة جدًا عن مدينة سكين كتب أن "الهواء كان طوال اليوم معلوًا بزئير شلالات لونج Long وشلالات كلواستر Cloister، وكل أنواع شلالات المياه الأخرى. وكان الزئير يبدأ من الصباح حتى الليل مع صوت يشبه نواح النساء وصراخهن" (٢ LS) . ويعلق ادموند جوس Gosse أول كاتب إنجليزى لسيرة إبسن الذاتية "أن التحليق الأول لخيال الشاعر يبدو وكأنه ذلك الارتباط بين المرأة وبين صخب آلة المنشار" (A ١٣ - ٩).

ولو أن مارشين كانت صامته، فإن ابنها كان يسمع صراخ النساء والذي يشبه صوت المدينة التي نشأ فيها.

- وقد كان لآلام مارشين إبسن صدى من خلال عمل ابنها في التصوير المتواصل لمعاناة النسوة: مارجيت Margit في العيد في سولهوج، جورديس Hjordis في الفايتج في هيلجلاند، هيلين الفيج Alvinge في الأشباح، بطلة رواية هيدا جابلر، التي وقعت ضحية زواج بلا حب، النساء في المتظاهرون أدوات لطموح الذكر، أنيس Agnes في الحجرة، التي استشهدت على يد زوجها إيس Aase في بيرجين التي هجرها زوجها، ريتا Rita في إيولف الصغيرة، إيلا Ella و جنهيلد Gunhild في جون جابريل بوركمان وإيرين في عندما نستيقظ نحن الموتى، المخدوعة والمستغلة من قبل رجال يتطلعون إلى الشهرة.

- وكانت فترة صبا إبسن في سكين، كما تعلق بيرجليوت إبسن، "الموقع غير المنيع" للشاعر (BI ٩٤). وقبل موته بفترة غير طويلة أخبر إبسن ابنة عمه أنه "ليس من السهل الذهاب إلى سكين" (موسفيلد ٥٩)، وفي الحقيقة فإن آخر زيارة قام بها إبسن لعائلته كانت عبارة عن رحلة قصيرة مع انتهاء عمله كصبي في ورشة في جريمستاد. وقد عاد إلى البيت فقط لأن أخته قد توسلت إليه أن يأتي. وكان مترددًا بلاشك في أن يشاهد مرة أخرى الأوضاع العائلية، وبالتأكيد فإنه لابد وأن يكون قد أراد أن يتجنب التكريس المتزايد من جانب أمه وأخته للنزعة الدينية الانجيلية التي كان يرفضها والتي حاولت أخته جذبه إليها في رسالاتها إليه في جريمستاد. وقبل وصول إبسن بعدة أيام، بدأ كاتب الإنجيل

لامرز Lammers فى الدعوة إلى نهضة دينية تحدت الكنيسة اللوثرية بالولاية وانضمت مارشين وهدفيج إلى أتباعه. وليس لدينا أى سجل عن ما حدث أثناء زيارة إبسن، لكنها كانت إشارة إلى انقطاعه التام عن عائلته.

وبعد ماضى عشرين عاماً تقريباً، عندما كتبت هدفيج إليه بأخبار وفاة أمهما، انتظر أربعة شهور حتى رد عليها، وعندما فعل هذا طلب منها أن تصدق أن الأمر لم يكن عدم اكتراث جعله صامتاً "طوال هذه السنوات". وقد عاتبها بقوله "لا تحاولى أن تغيرى منى" وقال نفس الشئ عن الذى دفعها للكتابة: "هكذا توفيت أمنا العزيزة. أشارك على ما قمت به من واجبات والتي كان لابد أن نشارك فى تأديتها جميعنا" (LS ٨٧). وقد اختتم رسالته بقوله: "هذا خطاب قصير، وقد تجنبى الشئ الذى ربما تمنيت أن أكتب عنه. فهو لا يمكن فى الوقت الحالى. ولكن لا تعتقدى أنه يعوزنى دفء القلب والذى هو أول مطلب لحياة روحانية وصادقة" (LS ٨٧). وعلى الرغم من أن إبسن يريد من أخته قراءة ما بين السطور وأن تفهم أن لديه الإحساس العائلى وطيبة الإنسان، فهو ليس راضياً عن أن يعطيها عزاءً بسيطاً يشاركها فى الألم. وربما يكون قد عرف أنه بعد عشرين عاماً من الصمت فإن التعبير عن الحزن لوفاة أمه سوف يكون زائفاً. وهو يقدم التفسير التالى لسلوكه: "... هناك الكثير الذى يقف حائلاً بيننا، وبينى وبين منزلى القديم" (LS ٨٦).

- وفيما بعد بخمس سنوات وفي مناسبة وفاة أبيه، ادعى إيسن في رسالة إلى عمه والذي لم يلتقى به منذ عشرين عامًا، أنه لم يكتب للمنزل لأنه لم يكن بوسعه مساعدة أسرته ماليًا. وطلب من عمه أن يشكر كل من "قام بالواجب والذي كان لابد أن اشارك أنا فيه بنفسى" (LS ١٧١ - ١٧٢). وفي إشارة واضحة إلى أمه وأخته فهو يفسر بأنه على الرغم من رغبته الحقيقية لزيارة بلدة سكين "شعرت بعدم الرغبة في الاتصال بأي شيء يذكرني بهناك، أشياء لا أتعاطف معها. والاصطدام مع هذه النزعات ربما يؤدي إلى مالا يسر، والذي فضلت أن أتجنبه" (LS ١٧٢).

- وادعاء إيسن بأن صمته كان بسبب فقره يبدو عذرًا واهيًا. والحقيقة أنه كان من السهل أن يظهر عواطفه، فيما يتعلق بالانفصال ككونه شيء مفضل عن الاتصال الجزئي، أكثر من تعريض نفسه لاذلال أمه وتقوى أمه وأخته. وقد كان لدى إيسن تكتيًا شديدًا في الإفصاح عن مشاعره والقدرة على إبعاد نفسه عن الآخرين. وقد عاش جاهدًا ولكن داخل نفسه. وبعد موت أمه بثلاث سنوات، كتب إيسن إلى Bjornstjerne "هل تعلم بأننى أبعدت نفسى تمامًا عن والدى، عن عائلتى كلها، لأن أحداً لم يكن يفهمنى جيداً وهذا لم أحتمله" (LS ٦٨).

- وقد تولت هيدفيج إيسن أخيها وتصالحت معه واهتمت أخيراً بمسرحياته، وقد كتب إيسن إليها خطابًا عاطفيًا، وعندما كبرا في السن تبادلا الزيارات. وفي عامه السابع عشر، أرسل إيسن إليها صورة له ومعها الرسالة التالية : "أختى

العزيزة مع هذه الصورة أرسل تحياتى القلبية الحارة. وفى اعتقادى أننا نحن الاثنان كنا قرييين من بعضنا البعض. وسوف يظل هذا بيننا" (H ١٩ : ٢٩٢). وبعد أن وجدت العذر لصمت أخيها الطويل، شرحت هيدفيج لكوهت "لقد كان الأمر صعباً على إيسن لدرجة لم يستطع معها أن يترجم مشاعره إلى كلمات... وهذا هو السبب فى أنه لم يستطع الكتابة إلى أسرته".

- غير أن ترجمة مشاعره إلى كلمات كانت موهبة إيسن العظيمة. وفى رسالة إلى الناقد الدنماركى بيتر هانسين حول أصل السيرة الذاتية لمسرحياته، كتب إيسن : "بالنسبة لـ Aase فى بير جينيت - فإن أمى مع مبالغات ضرورية عملت كموديل كما فعلت بالنسبة لـ Inga فى "المدعون" (LS ١٠٢) . ويعاد تصدير محنة مارشين مرة أخرى فى محاكمة إنجا باختبارها بالنيران. وتمر إنجا بهذا الاختبار لكى تبرهن على حق ابنها فى العرش، فقط لكى تطرد فيما بعد على يد الابن الذى جعلته ملكاً. ويوحى فرانسيس بول وكوهت بانعكاس ذنب إيسن فى عرش هاكون Haakon بسبب "انفلاق قلبه من ناحية أمه" (هنريك إيسن ٢٧٣ : ٥٤ K) . ولو كان الأمر هكذا فإن إيسن حينئذ قد أوجد العذر لنفسه فى نفس الوقت لأنه جعل إنجا تعلن : "لا أحد لديه هذا الابن الرائع يمكن أن يشكو من كونه يلقى معاملة سيئة" (H ٢ : ٢٦٦). إن إسقاط ابن مارشين إيسن المهمل لاستجابة فهمها بعد أن حقق الشهرة والثروة يبدو محزنًا بشكل خاص حيث إن إيسن على العكس من بطله روايته لن يتعد أبدًا مرة أخرى مع أمه.

- وبعد أربع سنوات من مسرحية المدَّعون وبعد معيشته فى إيطاليا فى منفى من تلقاء نفسه بعيداً عن الترويج، كتب إيسن إحدى أعظم أعماله المتعلقة بسيرته الذاتية ، بير جهنت والتي تشكل مشاهدتها الأولى بين بير وآسى ذكرى مارشين إيسن التي كتبت قبل موته بسنتين. كون المرء بعيداً عن قراء مستقبله يجعله مهملاً، هكذا اعترف إيسن لبيتر هانسن. إن هذه القصيدة تحوى الكثير الذى يذكرنى بشبابى وفى ذكريات بير وآنس، يحيى الشاعر ذكرى البهجة التى منحناها له أمه وهو طفل.

بيير:

تذكر الأمسيات التى كنت فيها تجلس

بجانب فراشى عندما كنت صغيراً

وتفطينا تحت الملاءة

وتغنى لى أغنية شعبية ونشيدا

آسى:

بالطبع لا وعندما أبوك

يكون بالخارج ، كنا نلعب بمركبة الجليد

وكان الهطاء ثوبا من القراء

والأرضية ملاءة من الجليد

- وقد ذهب الأب المسمى (جون جينت، الفائب عن المسرحية، هجر زوجته وطفله) وقد سمحت الرابطة التعويضية بين الأم والابن بأن يتحملا المتاعب التي سببها لهما. وقد قوت آسى، المرأة التي رأى فيها أودين Auden صورة كلاسيكية من أم الفنان "رفيقة اللعب التي تحرك حياته وتشاركه فيها" (عبقرية ورائدة ٢٢٦) - قوت وشجعت بير ضد آلام الحياة بتعليمه الكذب والتظاهر: "أوه لا بد أن نتحد سويا فى مواجهة البؤس / لأنك تعلم بأن زوجى سكير / أضاع ثروتنا/ وأنا عائدة للمنزل يا بيير / وأنا أجلس ... / البعض يلجأ للبراندى وآخرون إلى الكذب / ونحن لجأنا إلى الحكايات / عن الأمراء والأغنيات والحيوانات الغريبة" (٤٣).

- إن أهم ما فى "المبالغات الضرورية" والتي حولت أم الشاعر إلى أم بير جينت هو جعل المرأة الخيالية تفصح عما لم تفعله المرأة الحقيقية . وقد أحل إيسن الشكوى النشطة محل المعاناة السالبة للأم.

آسى:

ما الذى حصلنا عليه الآن من تلك الأيام

التي زادت فيها ثروة جدك ؟

تلك الأجولة من النقود والتي رازموس جينت

قد أوصى بها لنا - هل تعلم أين ذهبت ؟

أبيك لا هو، بيده المفتوحة

والمال الذى يتدفق مثل الرمال

وهو يشتري العقارات يمينا ويسارا

وهو يقود عرباته المظلية بالذهب - (٨ - ٩)

- وفى مشهد موت آسى فى الكوخ الضعيف البارد، يعيد إيسن إلى أمه ما قد أعطته له وما قد أخذه أبوه. وبعد أن حول سرير آسى ، والذى كان سريريه الخاص فى صباه، إلى مركبة جليد يلف بير نفسه بغطاء السرير ويفنى أغنية أمه الشعبية وهو يدفعها شرق الشمس وغرب القمر نحو قلعة سوريا موريا، جنة تشبه التينبرج مانور قبل الكارثة. وتعود آسى التعيسة إلى مكانها الصحيح بينما يصب لها الكاهن بيتر "أفضل الخمور" وتقدم لها زوجة الأسقف "أفضل أنواع الكعك" (٨٧). ويسهل موت أمه ويستعيد تكريمها من خلال فن الخيال المنقذ.

- ولأنه لم يستطع تحمل ذكرى محو مارشين إيسن المقهورة، فقد ترك إيسن أمه الشابة تصل إلى سن الشيخوخة وهى تمتلئ بالحياة مثلما الحال مع آسى. وبعد سبعة عشرة عامًا من بير چينت، فى عمل آخر من أعماله العظيمة، قدم إيسن عملاً آخر من الرسوم المتحركة المعلقة. وفى إعطاء اسم أخته لهيدفيج اكдал، الفتاة العاشقة فى البطلة البرية "أوقف" هيدفيج إيسن ، وكان موت

هيدفيج اكدال كضحية لصاحب المثل الصليبي يعتبر علامة على موت هيدفيج
إبسن، أخيها المحبوب والذي تغير على يد المتعصبين. والآن فهي سوف تبقى
للأبد في كلاسيكيات فينستوب مع ألبوم صور طفولتهم "هناك مجلد واحد
ضخم يطلق عليه تاريخ لندن لهاريسون، ولابد أن يكون عمره مائة عام وبه الكثير
من الصور. وفي الواجهة هناك صورة للموت مع ساعة رملية وفتاة" (٤٣٧).

- وكانت وسيلة إبسن في الاعتراف بمشاعره نحو أمه وأخته هي وسيلة
الفنان المدفونة. وكان يعلم هذا، وكانت الفكرة مهيمنة عليه. وفي المشهد
السادس من الفصل الأخير في مسرحية بيرجينت يمشى الجبان العاطفي
المماطل بين الأرض المحروثة المحترقة، وهو عائد إلى المنزل ليواجه نفسه في
أوراق الشجر الذابلة. "كلمة السر التي كان لابد أن تتطرق بها"، "الهواء المتهد"،
"الأغنيات التي كان لابد أن نغنيها"، "تساقط الندى"، "الدموع التي لم تذرف
أبدًا" والقس المكسور "الأعمال التي كان لابد أن تؤديها" (١٧٩ - ١٨١). ويخرج
آخر صوت يتهم : "آي، يا له من سائق ! / هود، إننى منزعج فى الجليد الساقط
حديثًا / إننى مبتل وأشعر بالبرد / بير، أين القلعة ؟ / لقد أخطأت الطريق /
وضلك الشيطان :/ فقد قاد مركبة الجليد" (١٨١). وضمير بير يخبره بأن كل
حديثه الرائع لا يستطيع أن يدخل أمه الجنة. ولكن تتقذه آلية الحماية المخلصة
للمخادع ذاته : "إنه الوقت الذى ينهض فيه الرفيق المسكين من عثرته ويركض/
وإذا كان لابد على من حمل أخطاء الشيطان / فسوف أطرح أرضا بالتأكيد /
فإن أخطاء المرء تكفى وحدها" (١٨١). وتحت تهكم فكر بير المشفق على النفس،

يكمن إدراكه الذاتى للخالق، وهو توضيح لتعريفه الشهير: "أن تحيا معناه - أن تحارب بالأغنية فى حصن القلب والعقل / أن تكتب معناه تؤمن بـ / يوم حساب النفس" (H ١٤ - ٤٦١).

- وقد توفيت مارشين إيسن فى السبعين من عمرها، فى عام ١٨٦٩، بعد نشر بيرچينت بعامين، وكان إيسن فى ذلك الوقت مشهوراً فى اوسكندنافيا، وهى بلا شك لم تسمع عن نجاحه، ولكن ليس هناك أى دليل على أنها قد قرأت سطرًا واحدًا من أعماله.

- وفى شهر يناير من عام ١٨٤٤، قبل أكثر من شهرين تقريبًا من عيد ميلاده السادس عشر، وصل إيسن إلى جريمستاد وهو لا يحمل أية نقود، وبدلة واحدة وصندوق من الكتب. وكتب فيما بعد عن السنوات الست التى قضاها فى المدينة الصغيرة لبناء السفن : "لقد وجدت نفسى فى الرؤوس الكبيرة مع المجتمع الصغير الذى عشت فيه، غير مفهوم كما كنت بسبب الظروف الخاصة، وبسبب الأحوال عامة" (OI ١ : ١١٥). وبالإشارة إلى "الأحوال عامة" فإن إيسن كان يقصد التحفظ السياسى والاجتماعى والدينى الذى كان يحكم ما أطلق عليه "المدينة الفلسطينية الصغيرة" (LS ١٠١). وكان فقره الشديد "ظرفًا خاصًا" جعله يبعد نفسه عن مواطنيه حتى بدون الفضيحة التى نتجت عن أبوته لطفل غير شرعى.

- وعندما زار ايتريم Eitrem جريمستاد في ١٩٠٩، بعد وفاة إيسن بثلاث سنوات فإن الناس الذين تذكروا عمله في الصيدلية أطلقوا عليه وصف القصير والنحيف وذو النية الجيدة والقوى جداً (إيسن وجريمستاد ١٨). وقد كان يبدو أكبر من عمره وورث عن أمه الشعر الأسود والبشرة السوداء فأطلق لحية سوداء كبيرة تشبه لحية البحّار. ويتذكر أحد المقيمين في جريمستاد أن وجهه كان "غير مألوف" (إيسن وجريمستاد ١٨). ولكن مثل الكثير من ذوى الشخصية القوية، كان لإيسن وسيلة في صد الناس الذين لم يكن يحبهم أو يحترمهم. وكان وجه إيسن "يمتلئ بالحيوية" أما إيسن ككل فكان يعطى انطباعاً بأنه شاب قوى البنية جميل الشكل" (ذكريات ٢٠). وما أثر في ديو Due كثيراً هو البريق في عيني الولد الزرقاوتين، والنظرة الباحثة اللامعة التي احتفظ بها إيسن طوال حياته وأصبحت أكثر صفاته الجسدية تميزاً. وبالنسبة للملاحظ العابر، كان إيسن يبدو متباعدًا ، إن لم يكن عدوانيًا ، كما فعل في سكين، وكان إيسن يتفاعل مع فقره الشديد من خلال الانسحاب والتزام الصمت. ولكن حتى لو أن إيسن كان لديه المال الضروري لكي يختلط مع المواطنين الجيدين في جريمستاد، وهو بالتأكيد ما لم يفعله، فإنه لن يكون لديه الوقت الكافي لفعل هذا حيث كان متوقعاً منه أن يقوم بكل أعمال الصيدلى غير المبالى ريثمان ويهتم ببريد المدينة التي كان مدير البريد فيها هو نفسه الذى يعمل إيسن لديه. وبالإضافة إلى مشاكل ساعات العمل القاسية من الفجر وحتى ساعة متأخرة من الليل، لم يكن هناك غالباً ما يكفي للأكل.

وقد سلك إيسن سلوكا شجاعا فى رسائله للمنزل. ففى رسالة إلى أحد معارفه بسكين، طلب أخبارا عن فتاة توفى للتو فتاها وعن "الصديق المحظوظ الذى أخذ مكانه، لأننى أعرفها جيدا ولا يمكننى أن أصدق أنها ما زالت تتحب عليه" ومشيرا أيضا إلى أن "سيدات جريمستاد، وعلى الرغم من أنهن لسن عابثات مثلما فى سكين، إلا أنه يمكن تقبلهن ويمكنك من التأكد أننى أفعل كل ما بوسعى لأكسب ودهم، وليس هذا بالشئ العسير" هذا التعليق غير مبالى من عامل الصيدلية الكادح الفقير هو مجرد تظاهر بالشجاعة لمراهق.

- وإحدى الذكريات من سكين والتي ظلت فى عقل إيسن كانت شائعة قديمة تقول بأن نود إيسن لم يكن أباه، فقد أخبر إيسن ذات مرة ديو بأنه ابن تورمود نودسن، وهو الرجل الذى قيل أن مارشين قد أحبته، وليس هناك أى دليل على أن مارشين ونودسين قد أحبا بعضهما، وعلاوة على ذلك فإن نود إيسن كان ووالد الكاتب المسرحى يتشابهان فى الصفات الجسمانية وكان إيسن يستفيد من شائعة سكين لكى ينأى بنفسه عن أبيه.

- ويعتقد موسفيلد بأن إيسن كان لديه شكوكه المسبقة والمحنة فيما يتعلق بأبوته ويلاحظ ارتفاع عدد الأطفال غير الشرعيين فى مسرحياته، وبالمثل فإن ماير Meyer يدافع بقوله لأن إيسن لم يكن أى احترام لوالده فقد تقبل الشائعة الكاذبة كحقيقة وأن عدم شرعيته المفترضة كانت شيئا لم يستطع الهروب منه... ولم يكتب مسرحية من المدعون إلى روزمرشولم Rosemersholm ولا

وتتضمن طفلاً غير شرعى: هاكون ويتر فى المدعون، جيرد فى براند برات القبيح فى بيرچينت، رجين فى الأشباح، وهيدفيج فى البطلة البرية ، ورييكا ويست فى روزمر شولم" (١٥-١٦ m).

- والمرة الوحيدة التى نعرف فيها أن إبسن تحدث عن تورمود نودسين كوالد له كانت عندما كان ثملاً، ولو أنه فى هذه المناسبة كان يفضل الاعتقاد بأنه لم يكن ابن أبيه، يبدو من الصعب الجدل بأن العار قد هزمه. والأكثر احتمالاً، ربما أن تكرار عدم الشرعية فى عمل إبسن هو أبوته لطفل غير شرعى، وهى نتيجة فى جميع الاحتمالات لتجربته الجنسية الأولى.

- ويبدو التاريخ المرعب لجنسداثر Jensdatter هو مادة الرواية الجريئة. ولأنها كانت إحدى الخادمتين فى صيدلية ريمان، فقد كانت تنام فى حجرة يمر من خلالها إبسن للرد على الجرس. وقد أصبحت حاملاً بعد وصوله إلى جريمستاد بعامين، عندما لم يبلغ الثامنة عشرة وكانت هى فى الثامنة والعشرين. وقد غادرت جريمستاد لكى تضع مولودها والذى أطلقت عليه الاسم الأخير، هينريكسن Henriksen ولم تعد. ولم يشاهدها إبسن مرة أخرى والذى كان عليه أن يدفع إعانة أبوة حتى بلوغ ابنه الرابعة عشرة. وتوحى الحقائق القليلة عن بقية حياتها بأن التجربة قد قضت على چينسداتر. وكانت فقيرة جداً وعلى الرغم من أن هانز هينريكسن كان فى النهاية يكسب قوته بالعمل كحداد ، فقد أخذ منزلهم منهم وانتقلت أمه إلى كوخ على التلال، حيث توفيت وهى فقيرة جداً فى الرابعة

والسبعين من عمرها . وليس هناك أى سبب يدعونا للاعتقاد بأن إبسن (الذى كان فى ذلك الوقت مؤلفا شهيراً) قد سمع عن وفاتها . أما هانز چاكوب فقد عاش بعد أبيه بعشر سنوات وتوفى فى ١٩١٦ مفلساً ومدمناً للخمر .

- ولم يكن الوقت ولا الذرية رحيمين بچنسداتر . ولم يذكر كُتّاب حياة إبسن الأولين أى شئ عنها : أما كُتّاب سيرته الذاتية اللاحقون فقد أسرعوا بالتعاطف مع الشاب الذى أصبح كاتباً مسرحياً عظيماً وألقوا باللوم على المرأة التى نام معها . وبالنسبة لذكر Zucker الذى خصص ثلاثة جمل للموضوع فإن چنسداتر التى بلا اسم هى ببساطة "خادمة" لإبسن الذى كان يعولها لأربعة عشر عاماً " (z ٢٣) ؛ وبالنسبة لكوهت فهى بلا اسم وتبدو مسئولة شخصياً عن المولود وكانت كبيرة فى السن: "لقد جلبت هذه السنوات [فى جريمستاد] العديد من مواقف الازلال للشاب ، ولكن أسوأها ذلك الخزى الذى كان قد شعر به عندما حملت منه هذه الخادمة والتى تكبره بعشر سنوات - " (k ٢٨) . ويريد ماير أول كاتب سيرة ذاتية لإبسن يريد أن يصحح سمعتها : "إن چنسداتر لم تكن كما اعتقد كثير من المعلقين - امرأة فاسقة ، فقد كان أجدادها مزارعين مهذبين ، وأصبحت العائلة فقيرة بسبب قضية شرف . وقد تزعم جدها لوفتهوس تمردا للمزارعين النرويجيين ضد أسيادهم الدانمركيين فى القرن السابق ، وقد أحرقت مزرعته كعقاب له ، وقد اقتيد إلى منصة خشبية فى قلعة أكرشوس Akershus بأوسلو حيث توفى بعد عشر سنوات" (M ٣١) . ويحب المرء أن يعلم ما إذا كان

ماير سوف يضيف جنسداتر "كامرأة وقحة" إذا ما كانت طبقته الاجتماعية وشجاعة جدها أقل نبلاً. ولسوء الحظ فإن صلة فخر جنسداتر كانت بلا نفع لها.

- وقد كان فقيراً لدرجة أنه لم يكن لديه معطفاً ولا سروالا تحتياً، وفي فترة ما لا جورب أيضاً ومع ذلك فإن إيسن لم يشك أبداً من إعالته لجنسداتر. وكان النصف الثانى من إقامته فى جريمستاد، ومع أنه كان لا يزال فقيراً - فقد كانت فترة ازدهار شخصى وفكرى. وكان الانطباع الذى تركه هو أنه شاب طموح ونشط وساخر ذو معنويات عالية، ولو أنها إلى حد ما مريرة، ولديه إرادة شخصية عظيمة. وقد اضطر ريمان إلى بيع أعماله الخاصة حتى يسدد ديونه، وقد نقل المالك الجديد هذه الأعمال إلى مكان أفضل فى المدينة فى منزل أكبر قريب من البحر. وهنا كوّن إيسن أول وأقرب صداقات فى حياته فى ديو وشولرود Schulerud. ولأنه يجمعهم سوا الاهتمامات الأدبية والفقر، كان الشبان الثلاثة يتحدثون فى الأدب والفلسفة ويناقدون الحركة النسائية الجديدة ويشربون المسكرات عندما يكون باستطاعتهم ذلك، من مرطبانات المراهم (ديو ٣٧ - ٤١). وقد كان ديو وشولرود هما جمهور المحاضرات والخطب الدينية والسياسية الراديكالية ويلقيان القصائد التى تسخر من أغبياء المدينة، والتى أطلق عليها إيسن فيما بعد "مزحات مشاغبة ومجنونة" والتى أسقطت على أحقاد كل المواطنين المحترمين" (١ : ١٠١ OI). وفى هذه الأثناء قابل إيسن أيضاً امرأة سكوتلندية طيبة، جورجينا كروفورد Crawford والتى كانت تعاونه فى قراءاته

فى مكتبتها الخاصة العظيمة، وقد قرأ التراجميات الرومانسية لـ Oehlenschläger أهم كاتب مسرحى فى سكندنافيا فى النصف الأول من القرن ١٩، والذى ترك آثاره على أعماله الأولى، وفولتير Voltaire (الذى انبهر براديكاليته)، وديكنز وسكوت، والكاتب المسرحى النرويجى لودفيج هولبيرج Holberg "موليير الشمال" والذى كان يكن له الحب طوال حياته. وعلى الرغم من جدول أعماله المزدحم، فإنه لم يتخلّ عن حلمه لدخول الجامعة، وقد ظل يعمل بجد حتى يجهز نفسه لاختبار القبول. وقد تأثر بشدة بالثورات الأوروبية فى عام ١٨٤٨، والتي أكدت على راديكاليته المتزايدة ودفعته إلى كتابة القصائد الثورية.

- ومهما كان الذى لم يذكره إيسن عن طفله غير الشرعى "السر الفامض" هكذا يكتب فرانسيس بول Bull " فقد أزعجه وعذبه وظل نقطة سوداء فى حياته" (هنريك إيسن ٢٧٦). ويلاحظ بول أن إيسن قد استفاد بشكل مباشر من هذه التجربة فى حيكات المسرحيات سيدة استرات إنجر، والمدعون ووجود أطفال غير شرعيين مختفين فى هذه المسرحيات قد يكون أقل أهمية من الازدياد الغريب للوحشية فى مصائيرهم. وفى السيدة إنجر، يطعن ابن إنجر حتى الموت، وفى المدعون يقطع ابن سكول إريا. ويعوم هانز هينريكس مثل الكابوس فوق بير چينت، وتكون الطفولة لللاثين البغيضين المرأة المرتدية ملابس خضراء وولدها من الزنا، "برات القبيح" المشوه يكثر التردد على أبيه بير. وفى مسرحيات إيسن المتأخرة وفى المرحلة الوسطى، نجد الدخلاء غير الشرعيين والدمار. وفى

نهاية مسرحية الأشباح، تبدأ ريجنيا عملاً فى منزل البحارة بانجستراند، وفى البطلة البرية، ورومز شولم، تدمر البنت والمرأة ذات الولادة المشكوك فيها أنفسهما. ويحدث المرض والتشوه والموت أيضاً للأطفال الشرعيين غير المرغوب فيهم - ويموت جنين هيدا جابلر عندما تطلق النار على نفسها، وتفرق إيولف Eyolf فى الزقاق البحرى، ويرث اوسوالد ألفينج مرض الزهري، وفى سيدة من البحر يموت الإبن الرضيع لوانجلز، وفى معلم البناء يموت التوأم المنفرد. وهكذا فإن العدد الضخم لوفيات الأطفال فى عمل إيسن يترك أثاره لدرجة أن جيمس كيرانز قد علق بقوله "ليس فى وسع المرء إلا أن يعتقد أن هذا مفروض فى تركيبات إيسن الخيالية من جانب نشاط ما خيالى لا يقاوم" وقد يكون تحت أمثلة إيسن المتنوعة لموت الأطفال يكمن حث إجبارى على التخلص من هانز هينريكس مرات ومرات.

- والهوامش الغريبة التى تشير إلى علاقة إيسن القصيرة مع جنسداثر هى الجزء القصير من القصة التى كتبها فى جريمستاد بعد رحيلها بسنتين ونصف. وكانت سجين ايكروشوس هى قصة السياسى المتمرد العظيم لوفتهوس، ويتعجب المرء لماذا يريد إيسن أن يحيى ذكرى جد جنسداثر الشهير ولماذا هجر المشروع. والشئ المغرى أن تتأمل كما يفعل ماير، أن "ثمة اشتعال ما متجدد من العاطفة" قد دفع إيسن إلى أن يبدأ العمل (M 50)، وفيما بعد تركه بسبب الشعور القوى بالذنب؛ ومن الممكن أيضاً أن سجين ايكروشوس هى أقل عملاً لرغبة رجل يريد أن يعطى أم طفله شيئاً ما أكثر من مصاريف الأبوة الباردة - أقل عملاً من

اهتمام مخلص لشاب راديكالى بالاستشهاد لأجل الوطن ، وقد يكون إيسن قد فكر بشكل أفضل فى المشروع بسبب صلته سيئة السمعة بالمرأة التى كانت حفيدة لوفتهوس.

وعلى أية حال فإن إيسن الآن يفكر فى امرأة أخرى. وقد أقنعه صديقه ديو بأن يشتري معطف سهرة عن طريق نظام الائتمان حتى يستطيع حضور الحفلات الراقصة المحلية ، حيث وقع فى غرام واحدة ممن كان يراقصهن. وكانت مارفى إيبيل Ebbell والتى تبلغ تسعة عشرة عامًا تنتمى إلى عائلة إيبيل الغنية، وهى إحدى العائلات ذات السلطة فى جريمستاد. وكانت تسكن فى الشارع الرئيسى فى منزل كبير ذى نوافذ إنجليزية طويلة. وتظهر صورتها فى "منزل إيسن" بجريمستاد ، وهو متحف مؤجر فى الصيدلية السابقة تظهر وجهها جادًا له ملامح عادية. وكلارا - كما كان يطلق عليها - لم تكن أجمل شابات جريمستاد، هكذا تقول حفيدتها كلارا إيبيل فى مذكراتها، ولكن أكثرهن غرابة. وقد كانت ذكية ، ونشطة وعازفة بيانو موهوبة ذات طموحات مهنية. وكان المؤلفون المحبوبون لديها Oehlenschläger وشاعر النرويج الغنائى العظيم Wergland. ولكونها اجتماعية فقد كانت تحب الحفلات الراقصة والمسرحيات وكانت مشهورة بتقديماتها فى أمسيات جريمستاد. وعلى العموم كانت كلارا إيبيل أكثر الفتيات ذكاءً فى المدينة الصغيرة.

- وقد كان إيسن وكلارا يقرآن ويناقدان الشعر مع بعضهما بما فيه شعر إيسن. وقد سره اهتمام هذه الشابة الأدبية، والتى الهمته كتابة سلسلة من

القصائد التقليدية بأفضل طريقة رومانسية بتراركية. وتصبح كلارا هي "ستيلا" (فى قصيدة فيرجلانند)، نجمة السماء التى تجذب الشاعر لأعلى حيث الضوء والحقيقة. وفى "إلى النجمة" فى تلاعب لفظى باسمها تصبح "كلير ستيچيرن" ("نجمة كلارا الساطعة") والتى تسكن الخلود العالى وتعيد من بعيد : "مبتهجاً فى الليل الصامت/ هل يمكن لى التطلع إلى نجمتى" (H ١٤ : ٥٨ - ٥٩).

- ولا بد أن يكون إبسن قد علم بأن ابنة أعمدة مجتمع جريمستاد هذه لم تكن له - وهو الغريب سيء السمعة المفلس وولد المدينة الفظيع. وقد أطلق ديو على إعجاب صديقه بكلارا ايبيل "حب بلا جورب" وهى إشارة إلى كوميدى ويسيل Wessel وافتقار إبسن إلى جورب (ذكريات ٣٥). وقد وقع إبسن فى الحب فى الصيف وشهد آماله وهى تتحطم فى الخريف عندما خطبت كلارا إلى الناجح هيمينج بى Bie ، قبطان سفينة يكبرها بمرتين. وقد قرأ إبسن فيرنز وكتب قصائد تحن إلى الماضى تتعلق بالذكريات والموت. وفى "ذكريات حفلة راقصة"، والتى كرسها "لستيلا" يأتى الشاعر لحبيبته "بياقة من الزهور/ ترعرعت فى الصيف الماضى / من حوض حديقة الذاكرة" والتى تحولت إلى عنقود من زهور الخريف الذابلة/ والتى نبتت من المقبرة" (H ١٤ : ٧١ - ٧٢).

- ومن الواضح أن كلارا كان لديها ظنونها فيما يتعلق بخطوبتها أفضت بها إلى عمها، حيث أنها قد نسخت هذه الخطوبة بعد أقل من عام، فى صيف ١٨٥٠

. وبعد ذلك ذهبت إلى كريستيانيا (أوسلو الآن) حيث يدرس إيسن، ولكي تأخذ دروسًا في البيانو وتقابلا. وقد عرض عليها إيسن كتاباته ووعد أن يرسل إليها عينة من أشعاره الجديدة. وعندما فعل ذلك لاحظ أن القصائد كانت تفسر حالته المزاجية، وطلب أيضا من كلارا أن تغفر له "لأننى لم أستطع إبعاد نفسى عن إضافة هذه الكلمات، ومن المحتمل أن تكون آخر ما أوجه إليك" (ايبيل ١٣١). وقد احتوت القصائد الستة تلميحات إلى علاقات إيسن وكلارا، وقد كتبت ، كما يوضح ايتيرين، لكي تجعل كلارا "ترى ما كان يريد منها إيسن أن تراه ، روحا ممزقة ، شابا ذا قدرات عالية وأحلام كبيرة ولكن سحقت آماله". وقد أصبحت كلمات إيسن الأخيرة إلى كلارا كلمات ما قبل الأخيرة. وقد حثته أخبار أدائها كشاعرة غنائية، فى حفلة تنكرية إلى أن يرسل إليها قصيدة "إلى الشاعرة الغنائية" حيث يطلب المتحدث من حبيبته "بأن تهمس فقط لصدر الطبيعة / ما يخفيه قلبك" حتى يستطيع "مثل الصدى الصامت" أن يستمع (H ١٤ : ١١٤). وسواء ردت كلارا على طلب الشاعر أم لا فليس معروفًا، ولكن "الشاعر الغنائى" هو آخر سجل مباشر لعلاقتها.

- وكان القبطان بى Bie رجلا صبورًا. وفى عيد ميلاد كلارا الثانى والعشرين، وذلك بعد عامين من فسخهما الخطوبة، أعطاهما مجموعة مختارة من أعمال Oehlenschläger التراجيدية مع النقوش التالية المنسوخة بدقة فى كل مجلد! "إلى كلارا ايبيل، ٣١ يوليو، ١٨٥٢. من العم هيمينج" والتي تبين كما تكتب

كلارا "أنه ما زال مولعا بها وأنها ما زالت مولعة بـ Oehlenschläger وأنهما لم يعيدا الخطوبة مرة أخرى" (١٢٩). وقد انتظر بي Bie ست سنوات حتى يتزوج ابنة عمه، بعد شهر من عيد ميلادها الخامس والعشرين.

- وقد انجبت كلارا بي وعمها أطفالاً عديدين ، وتكتب حفيدتها "مع بعض التشوهات الجسدية (ايبيل ١٣٠) والذين توفوا في طفولتهم المبكرة. وقد أصبح هيبمينج بي أكثر احتراماً وأصبح عضو مجلس بلدية المدينة. وفي النهاية فقد أحضرت أم كلارا زوجها لكي يعيش في منزل أخيها وابنتها. وكانت الأسرتان متحفظتان في السياسة ومتدينتان.

- وقد بقيت شاعرة إيسن الفنائية صامته فيما يتعلق بعلاقتها معه، ولكن على الرغم من أن كلارا قد أبقت على قصائد حب إيسن في الخفاء، فقد حافظت عليها أيضاً. وقبل وفاتها ١٨٩٧ وذلك قبل وفاة إيسن بتسع سنوات، أطلعت أول ابنة مولودة لها والوحيدة التي عاشت، إنجابي، Jnga Bie أطلعتها على القصائد مع نسختها عن كاتالين، أول مسرحيات إيسن، بعد إزالة الاهداء.

- وقد ظلت كلارا إيبيل في ذاكرة إيسن، وبعد إحدى عشرة عاماً من آخر مرة شاهدها فيها كتب كوميديا الحب (١٨٦٢)، والتي فيها يبدو رفض سقانهيلد لشاعر مفلس وشاب من أجل شخص متوسط العمر وأحد أعمدة المال في المجتمع - يبدو صدى مباشراً لحب إيسن المحبط . وفيما بعد بأربع سنوات، كتب إيسن قصيدة غنائية رقيقة "ايقاع الألبوم" وتدور حول علاقته وعلاقة كلارا.

وعندما جمع قصائده للنشر فى ١٨٧١، استبعد قصائد "ستيلا" ربما لأنه قد عرف بأن لها محاسن بسيطة ولأنه لم يكن يريد أن ينشر على الملأ حياته الخاصة السابقة. غير أنه تضمن "إيقاع الألبوم" لكى يعطى كلارا اييل مكانة منفصلة فى أعماله الأدبية الرسمية :

بشير الفرحة، هذه تسميتى لك

نجمة وجودى

واخلاصى للإله، مثلما كبرت ،

بشير الفرحة الذى أتى - انسحب.

نجمة - نعم، نجمة ضارية هذا حقيقى

التي تلاشت من على بعد

- وتبدو حياة حب إبسن الأول نسخة من حب أمه. وقد تزوجت مارشين ابن زوجة شقيق أمها، وتزوجت كلارا شقيق أمها. وبعد الزواج تخلت مارشين عن طموحاتها المسرحية وقد تخلت كلارا التى نالت تدريباً محترفاً - عن طموحها فى أن تصبح عازفة بيانو. وقد وجدت كلتا المرأتان أنه يسهل عليهما احتمال الحياة وهما تتحولان نحو التقوى الإنجيلية. ولأنهما تزوجتا من داخل العائلات وتخلتا عن أهدافهما العملية ، وكرستا حياتهما لإنجاب الأطفال وتربيتهما، فقد

كانتا أهم امرأتين فى حياة إيسن الأولى مثلاً على السلوك الأنثوى الصحيح وعدم الأنانية والعبودية. فقد تحملت مارشين معاملة زوجها السيئة، عاما بعد عام، ونزولاً على رغبة عائلتها، تزوجت كلارا وانجبت أطفالا من عمها.

- وهذا النموذج من الخضوع الأنثوى فى القيام بالواجبات كان يفسده إيسن مرات ومرات : مرارة مارجيت المتزوجة (العين فى سولهوج) ؛ فى كراهية هجورديس المحبط للحياة العائلية المغلقة (الفايكنج فى هيلجلاند)، فى عذاب إنجر والمفروض عليها الاختيار بين طفلها وعمها (إنجر سيدة أوستراد) ، فى استسلام سفانهيلد لمطالب مجتمعها بأن تتزوج الشخص المناسب (كوميديا الحب) ؛ فى خضوع الزوجة أجنيس لسلطة زوجها الأخلاقية (براند) ؛ فى خدمة مارثا الطويلة القاسية لأسرتها وفى انفجار لونا هيسيل ضد أنانية الذكر (أعمدة المجتمع) ؛ فى رفض نورا لهويات الخدمة المفروضة عليها من قبل زوجها (بيت الدمية) ؛ فى توافق هيلين الفينج المصيرى مع واجبها المسيحى كزوجة (الأشباح)؛ فى خضوع ريكا ويست لعقيدة روزمر فى التضحية بالذات (فى روزمرشولد) ؛ وفى زواج اليدا وبوليت وانجيل - زواج العقل - وفى إدراك اليدا أنها تمتلك ذاتا مستقلة (سيدة من البحر) ؛ وفى ثورة هيدا ضد حالتها كامرأة ضعيفة وفى العبودية المنكرة للذات لجولى وثيا (هيدا جابلر) ؛ وفى اكتشاف ريتا آلر بأن لها ذات بعيدة عن علاقتها برجل (ايولف الصغيرة) ؛ وفى وساوس جانهيلد وايلارينثيم المستهلكة للذات مع شخصياتهما كزوجات وأمهات (چون

جابلر بوركمان) ؛ وفى استهجان ارين لعبوديتها للفنان الذكر (عندما نستيقظ نحن الموتى). إن حياة النساء فى مسرحيات إيسن هى احتجاج ضد حياة أول امرأتين أحبهما إيسن.

- ويعلق ماير على أهمية اعتذارات إيسن الأولى : "إن إذلالات الحياة لها تأثير مختلف على مختلف الناس. فقد قادت نود إيسن إلى الشرب والأوهام وحولت ابنه إلى كاتب مسرحى" (M ٢٣). وما هو مؤكد أن فترة صبا وشباب إيسن فى سكين وجريمستاد قد همشته بالفعل. ويقيم كوهت موضوعه ببراعة - "فى إيسن كان يعيش تمرد دائم" (٦٢) - وهذه الحقيقة الهامة ليست واضحة فى أى مكان أكثر مما فى التمثيل الثورى للكاتب المسرحى عن البناء الذكورى للعالم.

الفصل الثانى

النساء الأساسيات فى الحياة العملية المبكرة

إعادة زيارة المرأة المهمة:

روح كاتيلان الأسوأ

فى وسط الحجرة يقف اثنان غريبان

كلاهما امرأتان، إحداهما طويلة وسوداء مثل الليل

والأخرى شقراء مثل المساء عندما يتلاشى ضوء النهار

....

إحداهما كانت تبتسم بلطف، مع نظرة هادئة

ومن النظرات الصائدة للأخرى كانت ومضات الضوء

المتوحش

وكنت مرعوباً ومع ذلك وبكل سرور كنت أرقب هذا المشهد

كاتيلان (١ : ٨٧)

- ومثل المسرحية غير المصقولة ولكن الناجحة التي يظهرن فيها ، فإن أول شخصيات إيسن النسائية ممتعة فى حد ذاتها أقل مما يعدن به. وإذا أعدنا قراءة إيسن ، فإننا نجد فى فيوريا وأوريليا كاتيلان نفس المرأتين المتناقضتين واللتين سوف تظهران فى المسرحيات التالية، بعبارة فرانسيس بول، "فيوريا الخطيرة والمثيرة جنسيا والتي تطلب كثيرا، وأوريليا الضعيفة الشاحبة الرقيقة" (H ١ : ٣٦). وبالنسبة لويليام آرثر Archer بطل إيسن الأول فى انجلترا، فإن أكثر الجوانب الجديدة بالملاحظة كانت "حقيقة أنها تظهر إيسن مشغولا بالموضوع الذى يتخلل كثيرا من أعماله - التناقض بين نوعين من النساء، إحداهما قوية وذات عزيمة، حتى فى الإجرام، والأخرى ضعيفة نسبيا وتحظى بأنوثة بالمعنى التقليدى للكلمة" (A ١ : ٦).

- وتزعم إحدى المأثورات الناقدة القوية أن معالجة إيسن للثنتين المتناقضتين هى معالجة تقليدية بمعنى أن المرأة القوية والأخرى الخاضعة هما الحاقدة والخيرة. وفى ١٨٦٧ كتب جورج براندز ذو الخامسة والعشرين عاما فى أول تقييم له لإيسن عن عادة الكاتب المسرحى فى وضع الرجل "بين امرأتين، إحداهما شديدة والأخرى ضعيفة، إحداهما تتمتع بصفات رجولة والأخرى رقيقة ومحبوبة ولطيفة. وهكذا وضع كاتيلان بين فيورا الرهيبة وأوريليا الرقيقة زوجته والملاك الحارس" (B ١٠). وبعد موت إيسن بفترة قصيرة وكاتب جيمس هانكر مستعيدا الأحداث الماضية من البداية ، لقد ترسخت مفاهيم معينة عن المرأة فى عقل إيسن تعاود ظهورها تقريبا فى كل مسرحياته. وزوجة كاتيلان

أورليا والراهبة فيوريا واللطان تتجسدان فى داجنى وهچورديس (فى الفايكينج فى هيلجلاند) يعاودا الظهور فى بيت الدمية، هيدا جابلر وأخيرا فى عندما نستيقظ نحن الموتى. وإحدهما المرأة الخالدة، والأخرى الانثى المدمرة، المرأة الفازية". (A ١٣ - ٢٨٠) وبالنسبة لچانكو لافرين والذى كتب فى ١٩٥٠ فإن نساء إبسن ينتمين إلى نوع من اثنين : "الواقعة من نفسها العدوانية المدمرة غالبا "Valkyrie" من ناحية ، ونقيضتها المخلصة والمضحية بذاتها" (إبسن ٢٩). ومعلقاً على الاحتفاظ بهذا الدافع ميكيت جيمس ماكفرلين أنه فى كاتلاين،
إبسن

كان فى آلام للتأكيد على نمط استمر يستوعبه خلال معظم عمله اللاحق، نمط الرجل الذى وضع بين امرأتين واللتين - هنا كما فى مظاهر لا تعد فى المسرحيات اللاحقة - تمثلان مفهوم إبسن عن النوعين الأساسيين للمرأة : المرعبة والرفيقة. ويصبح هذا شيئاً دائماً فى المسرحية وبالامتداد إلى إبسن لدرجة أن الصراع فى المسرحية بين المرأتين من أجل الاستحواذ على الرجل يصبح استعمارياً مع تحول المرأتين و أن يصبحا قوتين استعماريّتين للخير والشر (OI ١ : ١٠).

- ونفس التقليد الناقد الذى يرى إبسن كمفكر راديكالى متعمق، يمتلك "فكرًا ثوريًا راسخًا" طبقا لكلام ماكفرلين (OI ١ : ١٠)، يستبعد شخصياته النسائية من نوعية التفكير هذه، ويفصل بينهن كأنماط نسائية فى نص اختياري. والافتراض هو أنه عندما خلق إبسن شخصيات من جنس الانثى، فقد وضع جانباً تفكيره الراديكالى وهجر مؤقتاً عاداته فى التفحص المتشكك لكى يستبدله بنمط تقليدى قديم عن "المرأة" كملاك أو شيطان منقذ الرجل أو مدمره الشيطانى. ومن المفترض أن يكون إبسن قد عاد إلى روحه الأساسية الإصلاحية عندما تخلص من المرأتين. ولكن بينما استغل إبسن التراث الثقافى والذى يقسم النساء إلى "رموز نسائية مدمرة" و"رموز نسائية سامية" فإنه لم يترك التراث كما وجده. والشئ المميز فى معالجة إبسن للنمط الذى توارثه، من مسرحياته الأولى إلى الأخيرة، هو اختبار له. وعندما يكون إبسن غير تقليدى بالمرّة، يكون هو نفسه ، وبالفعل فى كاتالين فى معالجته للظلام، والمرأة ذات المطالب الكثيرة، والمرأة السلبية الشقراء التى على النقيض منها، الخالق المستقبلى لهيدا جابلر وثيا القُستد هو أيضاً ناقد أكثر من اللازم ويحكم على مثله وقيمه الثقافية بقبول الحكمة التقليدية المفروضة على النساء.

- ولقد صادف إبسن قصة كاتالين عندما كان مطلوباً منه فى مرحلة الاستعداد لأداء الاختبارات المؤهلة لدخول الجامعة باللاتينية، أن يقرأ خطب سيسورو Cicero ضد كاتالين ومؤامرة كاتالين . وقد وجد إبسن فى التمرد

الطموح مرآة لموقعه الخاص وعمل جريمستاد المحيط، محتقراً الصفة الريفية
فى جيرانه وحالما بالشهرة فى دراما ذاتية يغفر لها، والمتطابق مع المتآمر العظيم،
وهكذا ألهم لكى يكتب أولى مسرحياته.

- وتدور حبكة كاتالين حول التشابه بين المؤلف وبطل الرواية والذى يجعله
إبسن الأساس فى عمله - ماضى جنسى محظور. وبعد أن حول ما ذكره
سالوست عن علاقة كاتالين الفرامية مع قديسة مجهولة راهبة، يجعل إبسن من
كاتالين مغويا ضحيته تسقط نفسها، ويخترع أختا منتقمة "فيوريا"، راهبة ذات
شعر أسود داكن وعينان سوداويتان يحبها كاتالين عاطفيا وتصبح قصة المؤامرة
السياسية الفاشلة دراما انتقام انثوى.

- وبعد أن تعلن عن حبها لكاتالين وتجعله يقسم على الانتقام من عدوها،
تعلم فيوريا أن كاتالين هو الرجل الذى تبحث عنه، وفى تزويده بالحماس الذى
يفتقر إليه لكى يقود التمرد، تقود البطل إلى دماره، وفى تناقض يأخذ فيما بعد
أشكالا أكثر إثارة فى معلم البناء وعندما نستيقظ نحن الموتى، فإن المرأة المميته
فى مسرحية إبسن الأولى هى عبقرية البطل والنفس الثانية. وفى ذم فيوريا
لسجنها الرهبانى، ليس هناك مخرجا "لكل ثروة الفخر والخطط الطموحة
داخل صدرى" فإن كاتالين يتعرف على "الأصوات التى تأتى من صدرى" (١: ٤٦).

- وبعد أن أخذ فقط اسم زوجة كاتالان من سالوست والتي تبدو في تحليله فاسدة مثل زوجها، يخلق إيسن نقيضه فيوريا في أوراليا اللطيفة . وبعد أن ترجت كاتالان أن يتخلى عن خططه الطموحة ويترك روما، تدافع أوراليا عن فضائل الحياة الخاصة، وتؤنب كاتالان لأنه يريد أكثر منها : "أليست أوراليا تكفيك؟" (٥٢).

- وكونه منقسم بين المرأتين ، فإن كاتالان يحبهما الاثنتين، "ولكن يا له من عالم مختلف في حبي - / أوراليا طيبة جداً ... / بينما فيوريا -" (٤٥). ومقاطعا تتاقض كاتالان لكي يترك فيوريا تهاجم "هذه القصور الكريهة التي تشهد الألم كله / والكرب المقدر على" تطور إيسن بعد ذلك من سير الأحداث حيث يتذبذب بطل الرواية بين "روحه الأفضل" (٦٣) والتي تقلق على أمنه الجسدي ، و"طفل الظلام" (٧٩) ، والذي يفريه بالجري وراء طموحه ، ويختار طريق الآخر وفي هذا يطيح الجزء الشرير في نفسه. ولأنه قد أصابه الملل والإحباط بسبب زوجته وشجعه احتقار فيوريا لخطط أوراليا من أجل الوجود "حياة هي جزئيا موت، وجزئيا سبات" (٦٧) - يستدعى كاتالان القوة لكي تقود المؤامرة، ومعلنا عن رابطة خالدة مع المرأة التي يتعرف عليها "كعبقرية وصورة" لروحه (٦٩) . وحتى بعد خسارة المعركة يعلن كاتالان في ابتهاج أنه قد اختار "الشرف والشهرة الدائمة" (٩٦) وفي المشهد المرتبك الأخير من المسرحية ، وبينما تحاول أوراليا اقناع البطل المهزوم أن يطير معها إلى حيث الأمان ، يرفض نسختها في الحياة "أرجوك اربطيني مرة أخرى بالسلاسل؟" (١٠٥) - ثم يطعنها.

وبعد ذلك يرجو من فيوريا أن تقتله بعد فشل ثورته وتضطر إلى ذلك من خلال غرز الخنجر فى صدره، واعدة أن تتبعه وراء القبر. وتسحب أوراليا ، مع ذلك ، نفسها عائدة إلى خشبة المسرح لكى تفسد الاتحاد الوحشى بين فيوريا وكاتالان فى برهان أخير على القوة الزوجية. ومتتبعاً التقليد الدرامى الرومانسى فى الموت الافتدائى، يعطى إيسن كاتالان، حسب عبارة توماس فان لان "خلاصاً يتعدى الكارثة". ويموت الزوج والزوجة معا فى هدوء الحب المعترف به تبادلياً.

- والادعاء بأنه فى كاتالان يكون الصراع على روح البطل بين امرأتين واللتين هما رمزان واضحان للخير والشر معناه اختراع مسرحية أخلاقية غريبة مع نص إيسن. وإذا كان نمط إيسن عن البطل المحصور بين امرأة سلبية ومضيئة وامرأة قوية مظلمة يشكل "أقوى انعكاس لاستيعاب إيسن الدقيق لتقاليد الرومانسية" (فان لان، كاتالان ٦٠)، فما زال الشئ الأكثر دهشة هو استخدام إيسن للنمط مخالفاً له بطريقة مدهشة. وحيث إنه وبينما كاتالان تتخللها تقاليد واكليشيئات الدراما التراجيدية الرومانسية، فإن معالجة المسرحية للمرأة المضيئة والمظلمة تتعارض مباشرة مع النمط الرومانسى، والذي يميز المرأة الضعيفة ويدين القوة، وربما يكون إيسن قد قابل هذا النمط فى دراما الإجهاد والعاصفة الألمانية، وعلى الرغم من أنه قد أخبر أول كاتب نرويجى للسيرة الذاتية لحياته هنريك چاكر أن الكاتب المسرحى الوحيد بالإضافة إلى Oehlenschläger والذي يتذكر أنه قرأ عنه قبل أن يكتب كاتالان كان هولبيرج Holberg ، فإن كوهت يعتقد بأن تعليق إيسن يعكس قراءته أقل مما يعكس كراهية للاعتراف بتأثير كتاب آخرين،

ويلاحظ بأن إيسن قد قرأ فى الحقيقة **ويليام تل** لشيلر Schiller ومن المحتمل جدا أنه قرأ **الصوص (k ٤٥)**. ولا تحتوى أى من المسرحيتين على نمط المرأة المضيفة والمظلمة. ولكن حتى ولو أن إيسن قد قرأ مسرحيات الإجهاد والعاصفة التى تتضمن هذا النمط مثل مسرحية **مؤامرة هيسكو** فى جنوا لشيلر أو المسرحية الشهيرة **Götz von Berlichingen** لجوته فإنه لاشئ فى المعالجة الدرامية الألمانية للآثنين يتطلع إلى نسخة إيسن. وكما وضع اندرياس هيوستن فإن المرأة القوية فى دراما الإجهاد والعاصفة هى شريرة وغالبا ما ينتهى الأمر بها نهاية سيئة، فتبحث فيوريا عن الانتقام وتال ذلك ثم تهرب بدون أن يصيبها أذى.

- وسواء أكان إيسن يعرف نمط المرأة المضيفة والمظلمة فى دراما الرومانسية الألمانية أم لا، فقد التقى به فى مسرحيات معلمه الأول Oehlenschläger ، تابع شيلر. وتحتوى مسرحية ستاركوير (اسم بطل الرواية) عند Oehlenschläger ومسرحية **الفايكنج فى بيزنطة** على الثالوث الرومانسى التقليدى لرجل محصور بين امرأتين متناقضتين ؛ وفى المسرحية الأولى التناقض غير مكتمل، وفى الثانية فهو أكثر اكتمالا مع المرأتين الخيرة المضيفة / والشريرة المظلمة فى صراعهما المباشر. ومع ذلك فليس هناك أى شئ فى معالجة Oehlenschläger التقليدية للمرأتين يوحى بأن كاتالين إيسن يتآمر ضد روما من أجل استعادة الحرية لدولة فاسدة، وفى حث كاتالين على الاستمرار، فإن فيورا تلهمه على تتبع ندائه. والإدعاء بأن كاتالين محصور بين امرأتين:

احدهما تجسيد للحب اللانائى والأخرى تمثل الطموح المدمر يتجاهل محور العمل الدرامى فى المسرحية - إخلاص البطل المتزايد لمطالب المرأة المظلمة. وفى المثال الأول لثالوث إيسن عن رجل محصور بين امرأتين، فإن إيسن يقلب أحد الحقائق البديهية المحببة فى الأدب الغربى والرومانسى على عقبها وهو يجعل المرأة القوية ضمير البطل والمرأة اللطيفة ممثلة الجبن الأخلاقى. ويرتبط عمل البطل بعاطفة تدفعه إلى المخاطرة ؛ ويفضل كاتالان الدمار على نصف الحياة التى تلوح بها أوراليا له.

- وقد ربط إيسن بين إله الحب عند الإغريق ايروس "وبين النداء مرة أخرى فى **الفايكنج فى هيلجلاند وبير چينت** ، حيث يشير رفض بير وسيجورد للحب الجنسى إلى فشل مهمتهما . وفى مسرحية روزمرشولم، تساعد ريكا ويست العاطفية فى إزاحة منافستها اللطيفة وتؤسس لنفسها كمبقرية روزمر؛ وفى تناقض مع تصرف كاتالان، فإن البطل الضعيف يفشل فى تنفيذ المهمة الضخمة التى تصورها مع أخته الأثيرة ويطالب بموتها كدليل على حبها. وتستفيد كل من حبكة معلم البناء وروحها الجنسية من كاتالان. ويتعذب سولنيس بسبب الإحساس بفشل مهمته وبالذنب فى التضحية بزوجته لإشباع طموحه، ولكون ربة الانتقام فى جونلتها المتحركة قد أغرته ، فهو يقوم بتسلقه المميت والكبير. وفى **ايولف الصغير** ، فإن ريتا الشهوانية تعلم زوجها الفيلسوف الأخلاقى معنى مهمته الخاصة. وفى **عندما نستيقظ نحن الموتى**، فإن الفنان روبيك يفيق من سباته المعذب نفسياً من خلال ايرين العاطفية، والتى تقوده إلى إدراك الحقيقة.

- ومثل سليلاتها ربيكا ويست، هيلدا وانجيل، ريتا أولمرز وايرين، ترتبط فيورا بشدة برجل، ومع ذلك فهي توجد بطريقتها الخاصة ولها أهدافها الخاصة. وتستخدم طموح كاتلاين لكي تحقق أغراضها ، ولا شئ يمكن أن يكون مثل الشر "الطبيعي" للمرأة المميتة التقليدية أقل من انتقام فيورا المنطقي. وبينما فيوريا ، مثلما في معظم المسرحية تنتمى إلى الحالة القوطية الرومانسية، حتى تتعرف عليها على أنها "فقط تجسد الغضب والانتقام" تضطر إلى استخدام أسلوب الحياء المكرم زمنياً مثل تفسير الانجيل والذي أوضح ممارسوه مثل فيرانت، أنهم قد سلبوا النساء القويات في الانجيل من شخصياتهن وقوتهن من خلال تجاهل صفاتهن البشرية والتعبير عنهن مجازياً بقيم معنوية.

- وبالتناقض مع الشخصية الفردية لفيوريا، فإن أوراليا التي تعتقد أن النساء توجد من أجل تقديم خدمات أمومية للرجال المتعبين "دور المرأة هو التعزية والراحة" (٥٢) هي نسخة من المرأة النمطية، امرأة المحارب المسترخى. وتعيش فقط أوراليا بالنسبة للرجل، بينما لفيوريا شخصيتها الخاصة. ويعود إيسن إلى هذا النمط الذي استوعبه : أوراليا وفيوريا هما أسلاف داجنى وهيوردس فى الفايكينج فى هيليجلاند، بيتى ولوتا فى أعمدة المجتمع، بيتا وريكا فى روزمرشولم، ألين وهيلدا فى معلم البناء، ثيا وهيدا فى هيدا جابلر، أستا وريتا فى ايولف الصغير، ماچا وايرين فى عندما نستيقظ نحن الموتى.

- ومتبعاً التقليد الناقد، فإن ماير يشخص فيوريا كأول واحدة من تلك النساء المدمرات المستبدات واللاتى اضطر إيسن إلى تصويرهن فى خلال فترات

الاستراحة فى عمله : مارجيت فى العين فى سولهوج، هيجوريدس فى الفاكينج
فى هيلجلاند، ربيكا ويست هيدا جابلر ، هيدا وانجيل، ريتا أولمز (M ٤٢). وفى
نفس الوقت فإنه يوحى بأن كاتالين تكشف عن ذنب إيسن بسبب "عدم مبالاته
بمسئوليته نحو امرأة كانت له علاقة معها" (M ٤٤) . وإذا كانت العلاقة بين
كاتالين والراهبة المتوفاة تعكس ذنب إيسن، فإن غضب إيسن الانتقامى حينئذ
يبدو امرأة أقل تدميرًا واستبدادًا من كونه عقابًا مستحقًا. وعلى أية حال فإن
الأمر هنا يستحق الملاحظة أنه فى كلتا المسرحيتين كاتالين ، وفى الحبكة
الفرعية لسيدة اوسترات انجر، والتي كتبت فيما بعد بسنوات قليلة، فإن
الشخص الذى يغوى النساء يتمتع بجاذبية جنسية لدرجة أن أوقع أخت المرأة فى
حبه. وقد كان عامل جريمستاد الشاب الذى يكافح مع فقره لكى يدفع نفقات
أبوته ويتطلع إلى الحب كان يتصور أنه دون جوان الذى لا يمكن أن تقاومه النساء
الجماليات العاطفيات.

الاستمرار فى التحرك ، فتيات فى سجات جدد،

مفوية جاذبة ، مثلث المرأة ، والجنس

مارجيت:

هذا أكثر مما يمكن أن تتحمله المرأة؛ "العيد فى سولهوج" (١ : ٤٢٠)

هيدا:

أوه ، سوف أموت - سوف أموت بسبب كل هذا ! هيدا جابلر (٧٦٧).

- لقد كتب إيسن مسرحياته الخمس التالية فى أكثر من سبع سنوات كشاعر الرومانسية القومية، حالة اليوم الفنية الإجبارية التى كانت تمجد بشدة الماضى النرويجى المكتشف حديثاً. والقبول بلا نقد لكل الأمور النرويجية كان غير ملائم فى الأساس لإيسن والذى على الرغم من أن تذوقه الخاص لم يتشكل بعد، كان لا يثق فى الملاحظات التافهة. ومن صفاته أن روحه التى تتحرى الأمور كانت تظهر نفسها حتى مع أنه كان يحاول أن يكون تقليدياً. ويظهر موضوع الجنس للمرة الأولى فى مسرحية إيسن سيدة أوسترات انجر، فى العيد فى سولهوج، وقد عكس إيسن المثلث الرومانسى التقليدى لرجل محصور بين امرأتين من خلال اختراع مثلث يتركز حول الأنثى لإمرأة محصورة بين رجلين ؛ وفى نفس المسرحية وفى ليلة سانت جون ، وضع الجنس الأنثوى فى المقدمة. ومثل فيوريا وأوراليا، فإن نساء المسرحيات الخمسة غير المكتملات والتى كتبها إيسن بين كاتالان والفايكينج فى هيلجلاند هنَّ أسلاف الصور الناضجة التى أتت فيما بعد.

- وقد كتب إيسن مسرحية الفصل الواحد ركام الدفن ، بعد فترة قصيرة من وصوله إلى أوسلو للدراسة ، فى ربيع ١٨٥٠ . وقد كانت مراجعة لمسرحية النورمانديون، والتى كتبت فى جريمستاد فى خريف ١٩٤٩، بينما كان إيسن

يفازل كلارا اييل، وبطلة الرواية بلانكا هي مجاملة شاب لحبيبتة. وفي معناها الرئيسى فإن بلانك (ساطع، واضح) قريبة من كلار (واضح) وتتمتع بلانكا بشخصية كلارا الروحانية. فهي التى تدافع عن الدراما التعليمية بأن الشمال لديه جماليات مشهدية وثقافية تعادل تلك الموجودة لدى الجنوب، وهو اعتقاد اكتسبته من أحد رجال الفايكينج القدماء فى نورماندى. وتتحقق أحلامها بخطوبتها إلى رجل نورماندى قوى مع وصول ملك الفايكينج كانداليف. وعلى الرغم من أن العاطفة والميلودراما تتخللان ركام الدفن، فإن بلانكا الساذجة العنيدة الذكية، أول بطلة رواية نسائية عند إبسن، كما يلاحظ كوهت، هي "الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تعتبر شخصية حية" (k ٥٨). ومع أنها ليس لها علاقة بالفن، فهي لديها رؤية ثاقبة، وهي فتاة ساذجة تعلم الكثير مثل خليفاتها آن، بطلة رواية ليلة سانت جون: ذلك أن كلتا المرأتين هما أسلاف دينا دورف فى أعمدة المجتمع ونورا هيلمر فى بيت الدمية.

- وعندما عرضت مسرحية ركام الدفن بنجاح فى مسرح كريستيانيا، عرض أول بول Bull، مؤسس المسرح القومى النرويجى الجديد فى بيرجن - عرض على إبسن وظيفة "مؤلف دراما". وقد كانت فرصة مؤقتة وقفز عليها. وقد تسبب عدم استعداده المناسب فى رسوبه فى امتحانات الجامعة، وكان فقيراً جداً. وفى السادس من نوفمبر ١٨٥١، وهو فى الثالثة والعشرين، وقع عقده فى بيرجين وبدأ عمله بحماس.

- لقد كان من المحتم، والذي من أجل أول تقديم لإبسن إلى المسرح القومي، أن يعود إلى نبع المسرح الرومانسى القومى، وهذه المرة مع ذلك كان متهوراً وأطلق العنان لروحه الناقدة وفشلت ليلة سانت جون فى جلب السرور. ومثل سابقتها بلانكا فإن آن هى المتحدثة باسم فضائل النرويج؛ وعلى العكس من ركام الدفن مع ذلك ، فإن ليلة سانت جون تقترب من الرومانسية الوطنية بطريقة ساخرة. وفى تناقض مع حب آن المخلص للمنازل الخشبية والمعرفة التقليدية بالنرويج القديمة، يضع إبسن تصنعات وتكلفات جوليان الساخرة، رئيسة "جمعية إعادة لغة النرويج القديمة إلى وضعها السابق" (كلفة قومية للنرويج). وقد صاحب عدم التوقير هذا معالجة إبسن للأنثى العزيزة بالنسبة لمن يقدمون اعتذارات الرومانسية الوطنية، القصص الخيالية الساخرة عن غابات الجبال النرويجية. ولأنها تعزف على آلتها الموسيقية الخاصة، فإن هذه الفاتنة تلهم شعراء الماضى البطولى للنرويج. ويتعلق إبسن الفاتنة فى مقدمته للمسرحية (يمكن سماع الميلودى على ركام الجبل) (١ : ٢٠٤)، ولكنه كان أكثر اهتماماً برؤيتها الأقل مثالية، الراسخة بشدة فى التراث الشعبى، كتتوع خاص للأغنية النسائية ممثلة فى جنية أرضية تغوى الرجال بالدخول إلى منزلها الجبلى. وتعكس النسخة الشعبية النرويجية عن الوحش الأنثوى ما أطلق عليه ساندرا جبلبيرت وسوزان جوبر التناقض الذكورى فيما يتعلق بسحر الأنثى والذي يؤكد على النموذج الأصلى (المرأة المجنونة ٣٤) . ومثل حورية البحر، وفى التراث الأدبى الإنجليزى، خطأ سبنسير وخطيئة ميلتون وديوسا، تشوه الفاتنة من تحت

الوسط. ويمكن تمييزها عن النساء المميتات من خلال ملحق واضح أساسى، ذيل بقرة سمين، والذي له طريقته فى التزلق خارجا من تحت الجونلة لكى يفضح أغراضها الحيوانية؛ وعندما تتزوج الفاتتات الرجال المسيحيين ، فإن ذيلهن الخطيرة تسقط عند مذبح الكنيسة. وقد كان إبسن مولعا بما يطلق عليه أحد كتاب سيرته الذاتية "جنية الغابات النرويجية غير الجميلة" (Z . ١١) ، وقد كان يحب أن يصر على هذا المثال من الرمزية. وفى ليلة سانت جون، ييوج جوليان ببساطة لجولين بأكثر الأحداث التى كدرت حياته، خيبة أمله مع "أكثر المخلوقات التى وجدت وطنية" : "تلك المخلوقة الزائلة الجميلة التى تجلس تحت شجرة الزيزفون فى الغابة المظلمة وتغنى أغانيها الجميلة ... لقد أحببتها وكنت سعيداً فى حبي ... وبعد ذلك وفى يوم ما عثرت على مجموعة من القصص الشعبية. أوه، الوحش الذى ألف ذلك الكتاب ! ... لقد اكتشفت أن الفاتة لها ذيل !" (١ : ٢٣٠). وخلف حب بولسين الجليدى البرئ والرومانسية الوطنية تكمن حقائق الجنس الأنثوى والفن الشعبى النرويجى الفاسق.

- وفى المسرحية التى بدأها وتركها قبل سنوات قليلة، طائر الطيهوج فى جو ستيدال والتى كانت تهدف لأن تكون مثالا للرومانسية الوطنية مثل ركام الدفن، أخفى إبسن نشاط الفاتة الجنسية من خلال دقنها بطريقة معاكسة، بطللة القصة الشعبية المجنونة. إن الفهيلد ("ألف بديل لـ "إلف" أى الجنية) فاتة بشرية بلا ذيل، مخلوقة انثوية تشبه الطفلة والتى يصاحبها الأقزام والزهور والخراف. ويعود إبسن إلى فاتة ليلة سانت جون فى بيرجينت، فأجاد استخدام ذيلها فى

مشهد أغنية Walpurgisnacht . وكان استخدامه المبدع جداً لسارينه الجبل الموسيقية هو النسخة الباروكية فى معلم البناء. لقد اختفت الجنية، "ألوهيلد" أصبحت "هيلد" الجنسية التى تطلب كثيراً والتى "عصاها الألبية" (٨٠٠) وفيتاراتها الساحرة تشير إلى أسلافها الجميلات.

- ووفقاً لإيسن ، فإن مسرحية سيدة استرات انجر، والتى أتت بعد ليلة سانت جون، كانت "نتيجة لعلاقة حب تمت بسرعة وانتهت بعنف" (LS ١٠٣). وكان اسم الفتاة هنريك هولست ولم تكن قد بلغت السادسة عشرة من عمرها، أصغر بعشر سنوات من إيسن. ومثل المرأة التى تزوجها فيما بعد، كانت ريك هولست Holst جذابة وذكية وغير كابحة لجماح نفسها، وقد بدأت معرفتهما ببعض عندما قذفت بياقة من الزهور فى وجه إيسن. وقد كانت "البت المنتظرة" التى تعيش قريباً جداً من منزل إيسن للنزلاء، وبعد طعام الغداء عندما شاهدته وهو يحتسى قهوته ويدخن سيجاره فى شرفة مدخل المبنى، نادى "أهلاً، إيسن، أهلاً دعوتنى على حلوى بسيطة؟" وقد كانت معجبة بالمسرحى الأنيق فى ملبسه (يرتدى إيسن الآن معطفاً رجالياً أسود يبلغ الركبتين وقفازاً أصفر) وقد دعاها إلى تناول شيكولاته فى حجرته. وقد خرجا فى تمشية طويلة على الشاطئ وفى الجبال، وتحولت الصداقة إلى نوع من الرومانسية.

- وقد قدر على حب إيسن الأول ألا يستمر بسبب قبطنات السفن المعافين. فقد قابل ريك فى الربيع وعندما تقدم للزواج فى يونيو، اعتبر سكيبر هولست

الرجل المسرحى الفقير والراديكالى السياسى شخصا غير مناسب لابنته. وقد استمر العاشقان يتقابلان سرا، مستخدمين شقيق ريك البالغ من العمر خمس سنوات ويدعى لارز ككلب حراسة، وفى أحد الأيام، وطبقا للتقاليد، تعهدا بإخلاصهما لبعضهما البعض من خلال لصق خواتمهما والقذف بهما فى البحر.) ولسوء الحظ، فإن حبهما الرومانسى انتهى عندما فاجأهما سكيبر هولست وقد أخبر لارز هولست فيما بعد كوهت أنه تذكر بأن أباه مشحونٌ بالفضب وهو يطاردهما (k ٨٣). وقد كان رد فعل إيسن نوعا من الجبن الجسدى - وقد هرب - وكانت هذه هى النهاية . وبعد ذلك وليس بوقت طويل، فإن ريك هولست ، مثل كلارا اييل، وافقت على الزواج من شخص ذى مكانة فى المجتمع وهو تاجر محترم، وقد أنجبت منه إحدى عشر طفلاً.

- وقد حطم انتهاء هذا الحب إيسن. وقد عبر عن آلامه فى سلسلة من القصائد، ولكن لم يكن قادراً على كتابة مسرحية واحدة وقد قام بمراجعة ركام الدفن . وكانت الليلة الأولى كارثة ، وقد واجه الكاتب المسرحى فشله الثانى فى بيرجين Bergen . وقد كانت خيبة الأمل ضربة كبيرة لكونها جاءت فى نفس العام الذى خسر فيه ريكى. ولأنه شعر بأن حياته المهنية والخاصة قد تحطمت، كتب "خطط البناء":

إننى أتذكر كما لو أن الأمر قد حدث اليوم

عندما شاهدت فى الصحيفة أول قصيدة لى منشورة

قلعة من السحاب بنيتها، وقد تلاشت بسرعة وبشكل جيد

فقد وضعت لنفسى هدفين ، هدف صغير وهدف كبير

وكان الهدف الأكبر أن أصبح رجلاً خالداً

والأصغر أن يكون لدى خادمة جميلة

وقد بدت لى أنها خطة تجانس لا يشوبه شئ

ولكن بعد ذلك حدث الارتباك

وبينما يزداد نموى العقلى ، فإن الخطة نفسها تصبح أكثر

جنوناً ولم ينته الهدف الأكبر إلى شئ، وتبقى لى الهدف

الأصغر (H ١٤ : ٢٠٨ - ٩).

- ويفترض أحياناً أن الفتاة فى "خطط البناء" هى ريكى هولست، ولكن حيث

أن أحداث القصيدة تقع فى اليوم الذى شاهد فيه إبسن فى جريمستاد أول

قصيدة له "إلى الخريف" منشورة، فى خريف ١٨٤٩ ، فيمكن أن تكون كلارا

ايييل، وقد أدى حب إبسن الفاشل الثانى إلى أن يعيد التفكير فى حبه الأول.

وقد ندم إبسن على ريكى فى القصائد الأخرى، وفى النهاية كما لاحظ فإن

حالته المزاجية السيئة أدت به لأن يكتب سيدة أوسترات انجر.

- وتعالج مسرحية السيدة انجر أكثر الفترات اضطهاداً في خضوع النرويج الطويل بواسطة الدانمارك، والذي يشار إليه غالباً بـ "ليلة الأربعمئة عام". وكونه قد أسس الدراما على تحليلات رومانسية قومية تاريخية والتي اعتقدت بأن الليدى انجر ربما تكون قد لعبت دوراً في المكيمة القصيرة المناهضة للدانماركيين، فقد جعل إبسن بطلته روائية قائدة تمرد مكتمل. وقد جعل مشكلة بطلة الرواية ليست مشكلة قائد سياسى ولكن مشكلة قائد سياسى انثوى. وكانت أول بطلة رواية مكتملة لإبسن هي امرأة استدعيت لكي تمثل دور الرجل.

- وفي سن الخامسة عشرة "والنار في عينيها والشدة في صوتها" (١ : ٢٨٨)، قدر لليدى انجر أن تكون "أداة السماء" (٣٢٩) في نضال شعب النرويج. ولمدة عشر سنوات قادت المعركة وعاشت حياة رجل : "عندما كنت في الخامسة والعشرين كان أصدقاء طفولتي من الزوجات والأمهات، وأنا بمفردي كنت في المعركة، في الخطر . وقد بدأت مشكلة انجر عندما وقعت في حب فارس سويدي ووضعت مولوداً ذكراً : "في ذلك الوقت تعلمت أن هناك أنواعاً أخرى من الحنين، أحلاماً أخرى في روح المرأة غير تلك التي ما كنت أزال أعتز بها" (٣٢٩). وحيث أن قضية النرويج كانت ستعاني لو عرفت العلاقة الغرامية، فقد عاد الأب إلى السويد مع المولود، والذي سلم إلى قاضى سويدي من أجل تربيته إلى أن يأتي "وقت أفضل" . وبالنسبة لإنجر فإن "طفل حبها" كان كل ما لديها "لكي يذكرها بالزمن الذي عاشته كامرأة فعلاً" (٣٣٠). وعندما مات عشيقها ، طلبت من القاضى أن يعيد ابنها، ولكنه ربط موافقته بانضمامها إلى الثورة ضد

الدانمركيين. ولأنها كانت خائفة على حياة ابنها في حال فشل القضية، فقد انسحبت من الكفاح الوطنى ووافقت على الزواج من شخص دانمركى حيث كانت واجباتها الزوجية أشبه بالعبودية". وهكذا بدأت عشرين عاماً من الرياء ظلت تحتفظ فيها انجر بأحلامها النرويجية فى طرد الدانماركيين وفى نفس الوقت عقدت تحالفات مع المفتصب. والآن استدعيت مرة أخرى لى تقود حركة تمرد. ولأنها كانت تشعر بالمرارة بسبب جبن طبقة النبلاء النرويجية من الذكور. "ما من أحد منهم لديه الشجاعة لى يكون رجلاً، ومع ذلك فهم يلوموننى لكونى امرأة!" (٢٨٨) - ومع ذلك ولأنها كانت تدرك واجبها الوطنى، فقد أخذت ليدى انجر على عاتقها القيام بمهمتها. ولكنها صممت أيضاً على حماية ابنها. ولأنها كانت حائرة بين وطنها وطفلها، فقد حاولت انقاذ الاثنين ولكن انتهى الأمر بها إلى خسارتهما معاً؛ وتورطت فى مكائد مع أعدائها، وأمرت بقتل الرجل الذى تعتقد أنه وريث العرش ثم علمت فيما بعد أن الشخص الذى أمرت بقتله هو ابنها.

- إن صراع ليدى انجر بين حماية ابنها وقيادة بلدها يتم عرضه كنوع من الصراع بين الأولويات التقليدية للرجل والمرأة، بين الحب والواجب، بين الحياة العامة والحياة الخاصة، وروح مسرحية إيسن هى روح الشعب فى الولاء الحائر لبطلة الرواية: "لقد جعلنى القدر امرأة، ولكن حملنى عبء عمل الرجل" (٢٨٤). ويتطلع نقد المسرحية المتضمن عن التقسيم الثنائى الجنسى للعالم إلى أولويات الرجال والنساء فى العمل - يتطلع إلى التحدى المباشر فى الفايكنج فى

هيلجلاند، وكوميديا الحب ، والمتظاهرون ويراند ، والرفض فى أعمدة المجتمع
وبيت الدمية.

- وفى التضحية بالأمومة فى السيدة انجر، يكمن جوهر مسرحية الأشباح.
ومثل الليدى انجر، فإن هيلين الفينج، وعلى الرغم من أنها كانت تريد العيش
بشرف، فقد صممت بكل الطرق على حماية ابنها من حقيقة مؤلة. وتعيش كلتا
المرأتان عشرين عاما فى خداع وخوف؛ وتعانيان فى زواجهما التعميس مما
دفعهما إلى إرسال طفليهما إلى مكان بعيد، وقد قاما بمحاولات تذكر لى يخفيا
الماضى ولكن شاهدتا شرفهما يضيع وكذلك جهودهما. وتصبح سخريه دراما
المكائد التى يقتل فيها الابن بسبب أوامر أمه الخاطئة - تصبح فى التراجيديا
وحشية : تجبر هيلين ألفينج على إدراك أنه فى أثناء رؤية ابنها، فإنها تحكم عليه
بالموت الحى من البلاء. وتنتهى كلتا المسرحيتين بالرعب، مع أم تصرخ فوق جثة
الابن والذى ضححت بحياتها من أجله.

- وبعد كتابة السيدة انجر، إنغمس إيسن فى تاريخ وأدب العصور الوسطى
للنرويج. وبعد ذلك تحول، كما كتب فيما بعد، إلى "دراما الأعمال البطولية" (OI
١ : ٣٧٢) ولأنه تأثر بالدراما البطولية للنرويجيين القدماء المترجمة حديثاً، فقد
بدأ فى التخطيط لـ **الفايكينج فى هيلجلاند**. وفى نفس الوقت فقد استهوته
الأغنيات الشعبية النرويجية التى جمعت أخيراً، وقرر أن يؤجل العمل المتصل
بـ **الفايكينج** لى يكتب دراما الأغنية الشعبية العيد فى **صولهوج** . ولكن كما فسر

فقد احتفظ بالشخصيات النسائية التي قد رسمها بالفعل وهكذا فإن الأختين بالرضاعة هجورديس وداجنى فى التراجيديا التي فيها إسقاط فى الأصل قد أصبحتا الأختين مارجيت وسيجنى فى الدراما الغنائية الكاملة" (٣٧٣).

إن مارجيت العاطفية المتمردة الذكية - وسيجنى اللطيفة السلبية والبسيطة - يتطلعان بأفكارهما إلى فيوريا وأوراليا فى كاتالايين وتشكلان نسخة إبسن الثانية لنمط المرأة القوية والمرأة الضعيفة. ومرة أخرى فإن كلتا المرأتين تحبان نفس الرجل، والمرأة الجريئة من الاثنتين، بخلاف نقيضتها المعتدلة، تعمل ليس كشريكة ممكنة للرجل فحسب، بل لها قصتها الخاصة. ومع ذلك فإن هذا الثالث كما أشارت آس ليرفيك Lervik يأتى فى مرحلة ثانوية بعد الأحداث الرئيسية للمسرحية ("بين فيوريا وسولفيج" VI)؛ وقد أفسح مثلث كاتالايين عن الرجل والمرأتين الطريق لإحدى المرأتين - بطلة الرواية مارجيت، الشخص الوحيد فى حالة الشخصيات المختزنة - لأن يهاجمها الرجلان.

- وتعتبر مسرحية العيد فى سولهوج هى العمل الثالث على التوالى لإبسن حيث يتضح فيه الزواج المناسب . وبعد أن أحبت المعدم جودموند، فقد تزوجت مارجيت الفقيرة من بينجت الفنى. وفى بعثة مرافقة إلى النرويج فإن الأميرة الفرنسية التى كان مقررا لها الزواج من ملك النرويج، يفاجئها جودموند بوجود عشيق وعند وصولها للنرويج تقنع الملك بطرد ذلك الذى اكتشفه. وعندما يهرب جودموند إلى سولهوج، تحن مارجيت إلى ترك زوجها المحتقر من أجل عشيقها

القديم، ولكن يقع جودموند فى حب شقيقتها الأصغر سيجنى Signe الفتاة البسيطة والتي فى عينيها الزرقاوين، ما زال يرى "الطفلة البريئة" التي اعتاد أن يحملها بين ذراعيه (١ : ٣٩٨). وفى يأس تسمم مارجيت خمر زوجها، ويخاطر جودموند وسيجنى بالشرب من الكأس، وترتعد مارجيت رعباً من جريمتها. ويصل رسول الملك ليعلن إعدام عدو جودموند الذى أساء التصرف ضد ملكة النرويج" (٤٢٥) ، وتضاء خشبة المسرح فجأة بضوء الشمس ، وتعلن مارجيت المتعظة عن قرارها بدخول دير الراهبات.

- إن العيد فى صولهاوج هو عمل مقسم بطريقة غريبة حيث أنه مع سطحيته وأكليشاته فهو يجسد القصة الحقيقية لإحباط مارجيت: "تصورى يا سيجنى أن تذبل وتموتى بدون أن تكونى قد عشت الحياة" (٤٠٨) . إن مجرد وجود زوجها حسن النية وخليط القلب يعذبها : "عندما أراه ... / فإننى أشعر كما لو أن الدماء توقفت فى عروقى" (٣٨١) . وتحب مارجيت أن تتخيل نفسها كفاتنة، حرة فى إشباع رغباتها: "كيف أغوى الشاب الشجاع / الغابات الخضراء تتحدر إلى مكان اختلائنا الجبلى / ... وهناك ومع عشيقى باستطاعتى أن احترق بنار الحب" (٤٠٥) . وكونها مضطرة إلى الاستماع إلى زوجها غير المتفهم وهو يتحدث عن مجموعة من أربعة أشخاص سعداء سيأتون - "فى الشتاء سوف نجلس بالداخل طول اليوم، كل منا مع زوجته على ركبته" وهى تعلن على انفراد. هذا أكثر مما يمكن أن تحتمله امرأة" وفوراً تضع السم "كأسك ممتلئاً".

- وتعتبر مارجيت الفاضبة خارج المكان فى عالمها الدرامى القوى الآمن، حيث يتزوج القائد الرومانسى الفتاة الساذجة وتصبح الأميرة الفرنسية الفيورة "ملكة النرويج" المقدسة ويعدم عشيقها. وفى النهاية يحاول إبسن أن يجعل جزئى المسرحية المتناقضين جزءاً واحداً، محولاً مارجيت إلى أخت شريرة وأرسلها وهى تائبة إلى دير الراهبات، وهو علاج قديم للنسوة ذوى المشاكل. وهذه النهاية السعيدة لا تخدع أحداً (باستثناء جمهور إبسن العام ، الذى كان مسروراً)، حيث أن تحول مارجيت كان صعب تفسيره ولم يكن هناك أى سبب فى أن تكون الأميرة الفرنسية أكثر سعادة فى زواجها من الملك من مارجيت فى زواجها من بينجيت. وهكذا حل العقدة، والذى سوف يسكت الأسئلة المزعجة التى اثارها تطورات الأحداث، تاركة الجمهور وهو غير مسرور، مثل بطلة الرواية التى تصطدم قصتها الغريبة مع الإطار التقليدى الذى يغلفها، تهرب كاشفة عن الشيزوفرانيا الأساسية فى المسرحية.

- وتشكل مسرحية العيد فى صولهاج أول مثال على حبكة نمطية فى عمل إبسن مثل حبكة المثلث الذى يتركز حول الذكر فى كاتالانين: مثلث يتركز حول الأنثى حيث يمثل اختيار المرأة إما تمرد أو ولاء نحو واجبها كإمرأة لتتزوج بشكل مناسب. ولأنها قد حوصرت وأصيبت بالإحباط فى زواج مناسب وأحبت رجلاً آخر، فإن مارجيت هى سلفة هيجورديس فى الفايكينج فى هيلجلاند، والتى تزوجت من جونار السلبي وأحبت سيجورد العدوانى؛ وسانفيلد فى كوميديا الحب العروس المترددة التى خطبت لرجل الأعمال الناجح المحترم وليس الشاعر

الفقير المهمش؛ وهيلين الفينج فى الأشباح، والتي رغم نبضات قلبها ، تطيع الرجل الضعيف الذى أحبته وتعود للمنزل وترتب لزواجها؛ واليدا المتزوجة بطريقة مناسبة فى سيدة من البحر، التى استولى على قلبها حب عاطفى أساسى؛ وبطلة رواية هيدا جابلر، المسرحية التى تعود بأفكارها بطريقة مكشوفة جداً إلى العيد فى صولهاوج فى بطلة روايتها اليائسة المدممة التى تزوجت من رجل أدنى منها وتحتقره. وتصيح "مارجيت ها ها ها" التى تنتمى إلى مالك الأرض فى القرن الرابع عشر مخبولة "أوه هيدا؟" بشكل مساو فى أكاديميات القرن التاسع عشر". لكى اضطر أن أعيش معه هنا يا إلهى يا إلهى" (٤١٩) هذا سطر مارجيت ولكن يمكن أن يكون أيضاً سطر لهيدا. "أوه إنه يدفعنى للجنون كونى مضطرة لتحمل كل هذا" تثور مارجيت فى غضب (٣٩٠) وتتحرك هيدا فى الحجرة وهى ترفع ذراعيها وتحكم قبضتها كما لو كانت فى حالة جنون" (٧٠٥). والحياة مع تسمان - "أوه، سوف أموت - سوف أموت من كل هذا ... من كل هذه الأمور القريبة" (٧٦٧) - تشبه الحياة مع بيتجت : "أوه مضطرة للمعاناة من كل هذه السخرية والاحتقار" (٤١٣). ولأنهما قد قاستا من تشوش أفكارهما من خلال الإبقاء على المظهر الكاذب بالزواج السعيد، وشعورهما بالاشمئزاز نحو أزواجهما لدرجة يصبح معها التفكير فى العلاقة الجنسية أمر غير محتمل، تدفع المرأتان نحو العنف مع عودة "الرجل الآخر". ولكن وبينما تعتبر قصة مارجيت هى قصة بسيطة لخطأ معترف به، فإن قصة هيدا هى قصة صراع غير معلن . وتعلن مارجيت المتمردة عن خطئها وتواجه

مأزقها ، ولكن لا تعترف هيدا المحترمة بأى شئ. والذي يذكرنا دائماً بالسبب الذي جعلها تتزوجه، فإن ثروة بينجت تشير اشمئزاز مارجيت، وتعتقد هيدا أن تسمان ليس غنيا بما يكفى. ومارجيت لديها كل شئ ترغبه بما فيه "فرس معد للركوب حينما تجد نفسها تميل لذلك" (٣٨٨)، غير أن دخل تسمان لن يسمح لهيدا بأن يكون لديها فرسها المسرح، وفى الصراع بين الذات والعالم ، تحاول مارجيت اختيار الذات، غير أن مبدعها الشاب والذي يكتب من أجل العامة يعود بها إلى الوراء. وفى هيدا جابلر ، تعتقد بطلة الرواية الناضجة أنها يمكن أن تعيش من أجل تقاليد العالم البورجوازي، ولكن فى النهاية تتباهى بها تماماً.

- وبالنسبة لمسرحيته الأخيرة التالية لمسرح بيرجين Bergen، فقد أخذ إيسن الأغنية الشعبية "Olaf Liljekrans" وضمها إلى مسرحيته الأولى غير المكتملة طائر الطيهوج فى جوستيدال. وبعد أن خطب إلى انجيورج وهى ابنة فلاح غنى، يقع أولاف المعدم فى حب الفهيلد المخبولة فى جزء من مسرحية طائر المهيوج، ويقرر الاثنان الزواج ضد رغبات أمه. وهذا لم يقلق انجيورج، السلف الصريح لبيترا ستوكمان فى عدو الشعب. "إذا كان أولاف فى الجبل مسحوراً، عندئذ اترك من فعلت به هذا تأخذه، إننى لا أنوى أن أشارك زوجى فى قلبه وعقله" (٤٧٨:١) . وعندما يستسلم أولاف الضعيف ويوافق على الزواج من انجيورج، تصبح الفهيلد المكروهة مملوءة بالغيرة وتستخدم وسيلة مفضلة من وسائل عائلات البطولة الايسلندية الاقطاعية، فهى تشعل النار فى منزل أعدائها، وتنتهى المسرحية بشكل سعيد حيث تقر انجيورج من منزل الزوجية مع الرجل

غير المناسب الذى تفضله على أولاف، ويسمح لأولاف والفهيلد بالزواج عندما تعلم أم أولاف، فى لمسات إيسن الساخرة ، بأن الفهيلد أصبحت وريثة. وبشكل عام ، فإن "Olaf Liljekrans" قد تكون أبسط مسرحيات إيسن إلا أنها تضع نواة أحد مشاهدته التى أثى عليها كثيرًا. وعلى الرغم من التناقض الواضح فى التحول المفاجئ لألفهيلد من طفلة بريئة إلى امرأة مريرة فإن إلقاء الضوء عليها وعلى دوافعها "إذا قدر لى أن أطرده وأبعد إلى ليلة سوداء جدًا / ففى حجرة العروس على الأقل سوف يكون هناك ضوء" / ... وداخل المنزل هناك خوف وإنذار ، العروس تحترق على ذراع العريس" (٥٢٨) - هو بشائر لمشهد الاحتراق فيما بعد ، هذا المشهد المعد جيد من الناحية السيكولوجية، حيث امرأة أخرى تستحوذ عليها كراهية الفيرة تحب أن تحرق شعر منافستها وتشرع فى إحراق ثمرة حب منافستها حتى الموت. "هيدا : الآن أحرق طفلك ، ثيا ! أنت وشعرك المجدول (تقذف بعزيمة أخرى فى الموقد) طفلك وطفل اليرت لوفبورج" (٧٦٢).

- ويظل إيسن لفترة أطول نصف عاشق للرومانسية القومية، غير أن Olaf "Liljekrans" هى آخر محاولاته لإرضاء الذوق العاطفى العام. وبعد العودة إلى خططه من أجل دراما الأعمال البطولية، بينما كان يبتدع بطله الذى لا يقهر هيجوردريس فى الفايكينج فى هيلجلاند، تدخل امرأة تشبهها إلى حياته سوزانا ثوريسين المدهشة. وفى النهاية فإن كلا من جزئى قلعة إيسن الضبابية قد بدا وهما يحققان ذاتهما، بينما يمتزج العمل والحب بشكل رائع.

الفصل الثالث

الحب والزواج

ملكة ايسلندا وزوجة أبيها

سيجيورد:

.... أفضل ما فى الجميع لأنها كانت ذكية ونشيطة.

الفايكنج فى هيلجلاند (٢ : ٧٦)

قابل إيسن زوجته سوزانا ثورسين Thoresen من خلال زوجة أبيها ، زميلته الرائعة فى مسرح بيرجين. وقد كانت آنا ثورسين (١٨١٩ - ١٩٠٣) من أوائل الأدبيات، فقد قامت بترجمة المسرحيات الهزلية الفرنسية التى كان على إيسن أن يعرضها على المسرح وكتبت أيضا مسرحياتها الخاصة، ولم تختزلها اسما غير اسم مستعار ذكورى. وقد كانت مسرحيتها التاريخية ذات الفصلين الشاهد من أوائل المسرحيات التى عرضها إيسن على خشبة المسرح بعد وصوله إلى برجن؛ وعندما نادى الجمهور على المؤلف، اضطر المخرج لأن يعلن بأنه كان يرغب فى أن يظل مجهول الاسم. وقد كان الكثير يعرفون شخصيته، ومع ذلك وبالنسبة لماجدالين ثورسين، التى كانت تدير صالون بيرجين الوحيد فى بيت الكاهن حيث كانت تعيش مع زوجها، لم تُخفِ حبها للأدب.

- وقد عاشت ماجدالين ثورسين بالفعل حياة العزوبية. ولأنها كانت ابنة قبطان سفينة دانمركية، فقد قضت سنوات عمرها الأولى على ساحل جوتلاند. وعندما تورط والدها في تحطم سفينة واضطر إلى التخلي عن وظيفته كقائد، افتتح حانة للبحارة في فريديرشيا، حيث انغمس في السكر. وكانت جدة ماجدالين قد أخذتها واستطاعت الهروب من قذارة منزل أبيها حتى بلغت الرابعة عشرة. وقد تعلمت القراءة والكتابة، وكان هذا كل تعليمها. وعندما توفيت جدتها عادت إلى حانة والديها، حيث في تحليلها الخاص اللاحق، عاشت "مثل حيوان مفترس... ونسيت العالم أو بمعنى آخر لم تفهمه" وأصبحت فريسة "خيبة الأمل والقذارة وسوء المعاملة". وفي العشرين من عمرها "لقيت احتقاراً ورفضاً من كل الناس". وقد تم إنقاذها على يد صاحب مصنع شهم في كوبنهاجن، والذي أرسلها إلى المدرسة، وقد ظلت تعمل طويلاً وبجد في دروسها، وتعلمت الفرنسية والألمانية واستعدت لأن تصبح معلمة. وفي نفس الوقت فقد وقعت في حب مأساوى مع زميل لها يدرس، شاعر أيسلندى يدعى جريمار ثومسين Thomsen، والذي هجرها. وكونها شعرت بالذل واليأس فقد قررت مغادرة الدنمارك لكي تنساه. وفي الثانية والعشرين من عمرها أصبحت مربية لأطفال كاهن نرويجى في الأربعين من عمره وقد ترمّل مرتين ويدعى هانز ثورسين. وبعد عام تزوجا، وأنجبت له أربعة أطفال أضيفوا إلى الخمسة الذين كانوا لديه بالفعل.

- وقد شجع الكاهن ثورسين زوجته على الكتابة وإكمال تعليمها وقد أتاح لها "جولة كبيرة" في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا. وقد شبت ماجدالين على حب بلدها،

معتبرة نفسها نرويجية أكثر من كونها دانماركية، وازداد حبها نحو المناظر الطبيعية الجميلة لساحل النرويج الغربى والبحر، وبلا خوف كانت تسبح يوميًا فيما وراء الخليج الفائر، من الربيع حتى أواخر الصيف، وهى عادة استفاد منها إبسن فيما بعد فى مسرحية سيدة من البحر.

- وبعد موت زوجها، تولت ماجدالين كسب قوتها اليومي كمؤلفة. وقصائد سيدة (١٨٦٠) بمعالجتها الصريحة للرغبة الجنسية الأنثوية، وهى رفض مذهش للتراث الرومانسى السائد أطلق عليها "أول شعر نرويجى حديث" (انجيلستاد، التاريخ ١: ١٠٩). وقد أوجد المجلد شهرة لمؤلفه المجهول، وبعد سنتين فإن جيلدينثال دار نشر كوبنهاجن الكبيرة، والتي أصبحت فيما بعد تتبع إبسن قبلت ماجدالين ثورسين كأحدى السيدات المؤلفات الأوائل لديها. والآن وقد نشرت تحت اسمها ، فإن رواياتها وقصصها القصيرة قد ظهرت بانتظام أثناء فترة الستينات والسبعينات من القرن الثامن عشر. وقد حققت ماجدالين شهرة واسعة لكون أعمالها خليط من الرومانسية على غرار طريقة جورج ساند (والذى أعجبت بعمله كثيرًا) والواقعية. وقد نالت إعجابًا كبيرًا جدًا لمجلديها صور من أرض شمس منتصف الليل (١٨٨٤، ١٨٨٦): مزيج أصلى من الأعمال الخيالية والوثائقية ولقيت نقدًا واسعًا لروايتها قصة جدتى (١٨٦٧)، والتي أطلق عليها النقاد اللا أخلاقيون "أكثر الأعمال اللاأخلاقية فى الأدب النرويجى" (انجيلستاد، التاريخ ١: ١١١)، تصوير نسائى ساخر للسعادة الأنثوية التقليدية والتي أصبحت دعوى تثير اهتمام الرأى العام.

ولذا فقد استمرت الأمور عاما بعد عام. وكُنتُ حب رجل
شجاع، زوجة شجاعة. ولم يسيئ إلى أحد وأبعد مزاجي
الهادئ حسد الناس لي؛ وقد كنت منعزلة وطاهرة ولى
أفكارى الخاصة. أو لم يكن لدى كل شئ أردته ؟ منزل مريح،
حديقة جميلة - فستان حرير لونه أزرق، وفازة من
البورسلين مع زهور صناعية، وطائر كنارى فى قفص، وبيغاء
فى قفص آخر - نعم ! لقد كنت سعيدة ليس فقط فى تقدير
الآخرين، ولكن أيضاً فى تقديرى أنا. (Livsbilleder) (صور
الحياة) (٦٥).

- ولأن ماجدالين فيما بعد قد طورت من ارتباطها العميق ببيجوريستيرن
بيورونسون، والذي كان يصفرها بإثني عشر عاماً، وجورج براندز والذي كان
يصفرها باثنتي عشرة عاماً، فإن ماير يفترض أنه فى السادسة والثلاثين، قد
أرادت الالتفات الجنسى من زميلها إيسن الذى كان يصفرها بثمانى سنوات. وهو
يقبل افتراض زوجة ابن إيسن بيرجليوت إيسن بأن "لابد أن الأمر قد فاجأ
وأزعج المحبوبة ماجدالين عندما أعطى الشاب إيسن كل اهتمامه لزوجة أبيها
سوزانا بدلاً من اهتمامه بها هي" (BI ١٧). ويكتب ماير أيضاً عن عودة
ماجدالين ثورسين إلى الدانمارك بعد وفاة زوجها، "حيث لا تبدو أحزان الترميل
قد أصابتها بالإحباط الشديد" (M ١٥٨)، وحيث يهرب بيورونسون وبراندز
بالكاد من "برائتها" (M ٣٢٠). غير أن بيرجليوت إيسن التى رفضت الاعتراف

بحقيقة علاقات أبيها الزوجية الزائدة والتي رفضت ماجدالين، هي مصدر لا يعتمد عليه في هذا الشأن . وعلاوة على ذلك فإنه لا بيورونسون والذي يعتبره ماير "زير نساء ناجح وقوى" (M ١٥٢)، ولا براندز والذي كانت علاقاته مع النساء المتزوجات وغير المتزوجات معروفة، يحتاجان للدفاع ضد أحابيل المرأة. ويأمل المرء أيضاً في الثامنة والثلاثين ، بأن تتوقف ماجدالين الأرملة عن إقامة أية علاقة جديدة من خلال "أحزان الترمل" أكثر من الكاهن الطيب زوجها، والذي قد تزوج من ثلاث نساء على التوالي وبسرعة.

- وقد كانت ماجدالين مبالغة وعاطفية مثل مدام دوستايل، وقد اعتادت على جذب الرجال المشهورين. وهذا بالكاد يعنى أنها كانت ترغب في الانتباه الجنسي لزميلها الأصغر سناً والذي وصفته بذكاء في عبارة أصبحت مشهورة بأنه "حيوان المرموط الصغير الخجول" وقد أضافت "كان هناك شيء غريب ومقلق في سلوكياته وقد بدا وكأنه خائف من السخرية منه" (١ ٢ : ٥٠). وعلى الرغم من أنها أصبحت فيما بعد معجبة جداً بعمل زوج ابنتها، فإنها لم تحب - وليس بلا سبب - مسرحيات إيسن الأولى ، والتي وصفتها لبراندز بأنها "سطحية مثل الرسومات المجردة". ولقد أصابت ماجدالين إيسن بالاحباط؛ فبعد سبع سنوات من كونها حماته، اعترف، في رسالة إليها من إيطاليا؛ "لم أستطع أبداً أن أكون أنا معك ... إن أفكاري ومشاعري الداخلية تبدو دائماً زائفة عندما أعبر عنها" (Is ٤٨). ولأنه جبان ومعجب ، فقد انجذب إلى هذه المرأة من البداية؛ وبعد زواجه أصبحا أصدقاء، ولعدة سنوات، حتى أغضبته بسبب كلامها المتكرر

لزوجته عن خيانتته ، وقد عبر عن مرارته نحو النرويج فى رسائله إليها من إيطاليا . وفى الثالث من يونيو ١٨٩٩ ، وقبل وفاتها بأربع سنوات وقبل وفاته بسبع سنوات، أرسل إليها إبسن الرسالة الرسمية التالية : "عزيزتى ماجدالين، فى عيد ميلادك الثمانين أرسل إليك هذا الأكليل مع شكرى لكل شئ ، بالنسبة لأدبنا وبالنسبة لى شخصياً . المخلص هنريك إبسن" (H ١٨ : ٤٣٠).

- وقد كانت ماجدالين وإبسن زملاء لثلاث سنوات فى خلال هذه الفترة أشرف على عرض أربع من مسرحياتها، قبل أن تدعوه إلى منزلها . وبعد العرض الأول الناجح للعيد فى صولهاوج، حضر إبسن إحدى أمسياتها الأدبية فى بيت الكاهن، وهناك وفى الثامن من يناير ١٨٥٦ قابل ووقع فى حب ابنة زوجها، سوزانا ثورسين البالغة من العمر ١٩ عامًا، والتي أشرفت ماجدالين على تربيتها وتعليمها من سن السادسة .

- وكطفلة فإن سوزانا ثورسين كانت تخطط لأن تصبح ملكة أيسلندا عندما تكبر . وقد أحببت دراما الأعمال البطولية، والتي كانت تقرأها بصوت عال لأشقائها وشقيقاتها، واخترعت ألعابا مسرحية تركز على هذه النوعية من الدراما والتي فيها كانت أختها اللطيفة المتواضعة الأصغر سنًا منها تلعب دور الضحية وتلعب سوزانا دور البطل . وكان شيلر مصدرًا محببًا آخر، وكان الكاهن ثورسين يحب رواية قصة حدثت كانت فيه مسرحية اللصوص هى نص اليوم . وعند سماعه صرخات من الحضانة، اندفع نحو الداخل ليجد الأطفال بما فيهم

الأولاد سيكون، ما عدا سوزانا، والتي على الرغم من أصابتها الواضحة، أعلنت "حيث أننى كنت استحق ارتداء لحية، فلن أبكى" (Z ٦٩). وفى التاسعة عشرة من عمرها كانت سوزانا متحدثة جيدة ولا يمكن هزيمتها، وعلى الرغم من أنها كانت رزينة جداً إلا أنها لديها نزعة نحو ما هو درامى، كما كانت تمتع أقربائها وأصدقائها بخبراتها الجميلة. ومثل زوجة أبيها التى كانت معجبة بها وتقلدها، كانت مفكرة وتعتمد على نفسها. وكانت تعرف بأنها ملازمة الكتاب والمؤلف المفضل لديها هو جورج ساند. وكانت تقضى الساعات فى قراءة الروايات على مقعد ظهرًا لظهر مع صديقتها المفضلة كارولين ريمرز؛ وقد وعدت كل منهما الأخرى بأنه عندما تتزوجان وتتجبان أطفالاً ، فلو أن إحداهما صار لديها ولد والأخرى بنتٌ، يتزوجان من بعضهما، فانتازيا البنات والتي كانت ستتحقق عندما تزوج سيجورد ابن سوزانا إبسن ابنة بيورونسون كارولين التى تدعى بيرجليوت. وكان لسوزانا قوام ممتلئ ، وملامح واضحة ضخمة وعينان جميلتان وشعر طويل لامع كستائى اللون يصل إلى الأرض ، وغزير لدرجة أنه قد تم وزنه ذات مرة فى معرض بيرجن.

- لقد أثرت حيوية سوزانا ثورسين على إبسن مثل سائل غسيل الشعر الرائع وكان هو متيمًا. ولم يقع فى حبها فحسب، بل شاهد وأدرك أيضاً قيمة شخصية سوزانا - قوة إرادتها - منذ البداية ؛ وإحدى الأمور التى أخبرته بها كانت كم أحبت الليدى انجر، والتى أجابه بقوله : حالياً أنت "الابن" (ابنة ليدي انجر

الصفيرة النشيطة) ولكن يوما ما سوف تكونين الليدى انچر" (BI ١٧). وبعد
عشرين عاما أعطاها نسخة من الترجمة الألمانية للمسرحية مع الكلمة التالية :

"لديك مطلب قوى نحو هذا الكتاب / فإن روحك وروح أوسترات نفس
الشيء" (BI ١٧). وكان لقاءهما الثانى فى حفلة راقصة أقامتها جمعية بيرجين
لمحبى الموسيقى، والتي لم يرقصا فيها ولكن تحدثا خلال فترة المساء، وبعدها
بفترة قصيرة أرسل إيسن إلى سوزانا عرضا بالزواج، القصيدة، "إلى الإنسانية
الوحيدة" والتي أعلن فيها أنه لو اختارها "كمروسة" "لأفكاره"

آه، عندئذ يا لها من أغنيات جميلة بارزة

التي لا بد أن تخرج من صدرى عالية

آه، عندئذ كم سأكون حرا وأنا أبحر معها

مثل طائر نحو سواحل السماء !

آه، وعندئذ لا بد لرؤيتى المشتتة

نحو تجانس واحد من أن تزدهم

حيث إن كل رؤية حياتى الجميلة

كانت تعبر عن نفسها فى أغنيتى

- وبعد أن ارتدى أفضل ملابسه أتى إبسن إلى بيت الكاهن وانتظر في الردهة. وتمر الوقت، ولا يأتي أحد، وفي أثناء ركضه نحو الباب سمع الشاعر ضحكة سوزانا واستدار لكي يجدها تنهض من خلف الكنبه والإجابة في عينيها.

- لقد تغير مفهوم إبسن عن خطيبته كمصدر روحى خاص له وأصبحت تعنى شخصاً رومانسياً ساذجاً من ناحية وخيالية بشكل غير كاف من ناحية أخرى. وكانت سوزانا تخدم زوجها جزئياً كمصدر إلهام ونموذج، بالطريقة التقليدية لمحبة الشاعر، لهيجورديس فى الفايكينج فى هيلجلاند مسرحية خطبتهما، وبطريقة أقل تقليدية، لسفانهيلد فى كوميديا الحب تلك المسرحية التى تلت. ولمدة ثمان وأربعين عاماً من حياتهما الزوجية كانت سوزانا تقدم على خدمة زوجها كامرأة تنظف المنزل وتدير شئونه وتطهو الطعام وتعد البيرة وتقوم بالتمريض. ولكن بالإضافة إلى هذه المهام الزوجية التقليدية، كانت أيضاً قارئة شرهة تخدم زوجها الكاتب وتزوده بالأخبار الأدبية والفكرية. والأهم من ذلك كله، كانت وظلت مثلاً هاماً لعقلية عنيدة.

وقد قام زواج إبسن على نوع خاص من المشاركة. فبينما كان يتم تقسيم العمل طبقاً للنمط الجنسى الاجتماعى التقليدى، لم يكن هناك أى تمييز فى الأفكار. وكانت سوزانا، شأن زوجة أبيها الناصحة المخلصة تعتبر نفسها سفيرة جنسها - كانت لها شخصيتها المستقلة فى الزواج كما كانت من قبل. وكان للزوجة والزوج أفكارهما الخاصة. وعندما كانا يختلفان ، لم يكونا يشمران بالخل وهما

يتناقشان أمام العامة. وقد نقل طبيب من أوصلو قام بزيارة عائلة إبسن محادثة قال فيها إبسن لزوجته "هل يمكن أن تكونى رحيمة بى وتصمتى للحظة أستطيع فيها أن أروى قصتى القصيرة؟ وبعد أن أنتهى من هذا سوف يكون لك الحق فى الكلام مرة أخرى طالما رغبت فى ذلك" (Z ١٢٨). وقد جعلت مشاجرات عائلة إبسن والتي كانت فيها سوزانا ترفض الاستسلام لزوجها بصوتها القوى الانفعالى - جعلت الناس يعتقدون أنهما كانا غير سعيدين مع بعضهما. غير أن إبسن كان يحب ويقدر زوجته العنيدة، والتي كان يحب أن يناديها باسم الشهرة الذى كان أشقاؤها وشقيقاتها ينادونها به فى الطفولة، "النسر". وكان يحب أن يقدم لها أوراق البنكنوت "المزخرفة بروؤس النسور وتحمل عبارة" بنك إبسن الوطنى والتي كان يصرفها عندما كان يتسلم حوالة بنكية من الناشر. وكان يعلم أن من الصعب الحياة معه، وترك سوزانا تعلم ذلك؛ فقد كانت تتحلى "بنوط منزل إبسن" اعترافا بمساعدتها ودعمها فى أوقات الشدة" (BI ٩٢). وبعد وفاة إبسن اكتشفت رسومات سوزانا مع الصليبان والنجوم ورؤوس النسور فى هوامش أوراقه. ويشرح الناصح الأمين براند لزوجته ماذا كانت هى وابنه يعنيان له " لقد كان الأمر كما لو أن كل تلك الرقة التى أحملها / بداخلى سرا وفى صمت / التى أدخرتها له ولم ، يا زوجتى العزيزة" (٣: ١٢٩). وكان يمكن لإبسن أن يكون زوجا رومانسيًا ؛ فبالإضافة إلى "النسر" كانت سوزانا "قطتى" وكانت تعتز بالقصائد الخاصة التى أطلقت عليها "قصائد القططية" والتي قامت بحرقها قبل وفاتها، مع رسائل زوجها الغرامية. إن علاقتنا لا تخص أى شخص سوى أنفسنا" هكذا قالت (BI ١٧).

- وفى التاسعة عشرة من عمرها، شاهدت سوزانا ماذا كان بداخل إيسن، وانضمت إليه فى معركته ضد العالم، عهد قطعته على نفسها إلى النهاية. وقد استغرق الأمر سبع سنوات قبل أن يكسب إيسن قوته، ولم تشكُ سوزانا ولا حتى أثناء أصعب الفترات فى إيطاليا، قبل أن يوفر نشر براند لزوجها دخلاً مالياً. وعندما كانت تعيش فى بلد أجنبى على صدقات الأصدقاء النرويجيين مع طفلها البالغ من العمر ست سنوات، سهرت على تريض إيسن خلال إصابته بالمalaria. وعانت من القلق وذل الحوالات البنكية، وعاشت على الكفاف، تعد قطع النقود لكى تشتري الخبز وتنتظر البريد.

- وقد كتب إيسن براند فى شدة حالته النفسية، وهو ينهض فى الفجر وينهى الدراما الشعرية ذات الخمس فصول والتي تقع فى ٢٧٠ صفحة وذلك فى ثلاثة شهور. وعندما لفتت نظر زوجة ابنها بأن الظروف الاقتصادية فى أديشيا Ariccia كانت هى ظروف براند - "عندما جعل إيسن براند يصف منزله، فهو يشتق من الحياة - كانت تشبه الطريقة التى كنا نعيشها هناك" - وصفت سوزانا أوقات طعام إيسن مع لمسة جيدة من التصريح النرويجى : "سيجورد (ابن إيسن) يمكنه أن يخبر كيف كان يمضى كل أمسية ويشتري ثلاثة من الأطعمة النواشف التى تعادل الخبز وثلاثة من الأطعمة النواشف التى تعادل جبن كاشيتو Caceotto مع نصف ابريق من النبيذ الأحمر، وهذه كانت وجبتنا المسائية. وقد

اعتدت أن أطهو وجبة منتصف اليوم فى المطبخ، والذي كان به فرن للخبيز وكان هذا فى درجة حرارة تبلغ ٣٠ درجة مئوية حتى لا يكون هناك أى خوف من شعورى بالبرد" (BI ٢٦). وتعلق بيرجليوت بأن تصميم حمايتها على إبقاء صراعات الوجود اليومي بعيدة عن إيسن هو الذى مكنه من كتابة بيورونسون (والذى حفظ عائلة إيسن من الجوع من خلال اقتراض مبالغ مالية فى أوصلو) : "لقد كنت سعيدة جداً ، حتى وسط آلامى وبؤسى. فقد شعرت ببهجة الصليب، وبأنه سوف يكون لدى الشجاعة لمواجهة أى شئ على الأرض" (LS ٥٣).

- لقد كتب إيسن عن بطل روايته غير المتفاهم فى عبارة يشار إليها دائماً "إن براند هو نفسى فى أفضل أوقاتي" (LS ١٠٢) . غير أن براند كان أيضاً هو إيسن فى أحلك أوقاته، مثال على "رجل عظيم" صمم على أن يحيا من أجل ندائه على حساب كل شئ وكل شخص آخر. وعلى الرغم من أن إيسن لم يكن لديه وسيلة يعول بها زوجته وابنه، ولا حتى مجرد ما يكفى من النقود يشتري بها البريد لخطاباته اليائسة التى كان يطلب فيها النقود، إلا أنه رفض وظيفة مدير مسرح كريستيانيا لكى يبقى فى إيطاليا ويكتب. والمسرحية التى جعلت اعتراف إيسن يحل المشكلات المالية الماثلية له كان بطل الرواية فيها رجل كرس حياته لعمله لدرجة أنه اختار موت ابنه وزوجته على التوصل لحل وسط لندائه. وبالمثل فإن إيسن الذى كان يعلم ما كان يريده من عائلته، كان، على الورق قاضيه الخاص القاسى جداً.

- وحتى وبعد أن طمأنت براند العائلة على الطعام الجيد على المنضدة، فقد استغرق الأمر سنوات قبل أن تشعر عائلة إيسن بالراحة. وقامت سوزانا بإطالة بنطلون ابنها الذى كان يكبر، والذى فصلته من بنطلونات أبيه القديمة. ومثل زوجها، وعلى كل فقد كانت سوزانا مقتصدة وربما كانت تكره فكرة إنفاق المال أكثر منه؛ وضد احتجاجاته فقد أصرت على (وتحقق لها ذلك) أن يسافروا فى الدرجة الثالثة فى القطار الإيطالى. وما كان بالتأكيد أصعب من ظروف الفقر المستمرة هو الحياة مع انشغال الكاتب إيسن بنفسه. وعندما كان يكتب بالفعل مسرحية، لم تكن محادثة سوزانا مع زوجها تتعدى فى الغالب "صباح الخير" و"ليلة سعيدة" ويتساءل المرء عما إذا كانت سوزانا تضايقت من جبن إيسن الجسدى. ويسوق الكاتب الروائى الدانمركى فيلهيلم بيرجسو Bergsoe ، رفيق إيسن فى سورينتو أثناء كتابة بيرجينت - يسوق أمثلة متكررة عن مخاوف إيسن من الكلاب والتمشية فى الجبال المنحدرة، والسرققة المحتملة لنصوص كتاباته، ومن الرحلة إلى كابرى خوفاً من انقلاب السفينة. وهناك حادث واحد لا بد وأن يكون قد ترك سوزانا وهى تشعر على الأقل بخيبة الأمل. فقد ظهر إيسن فى نافذة بيرجسو وهو يصيح : "إنها مريضة!" "من هى ؟" سأل بيرجسو. إنها زوجتى بالفعل. فهى تعاني من الكوليرا ولا أعرف ما العمل". "حسنًا اذهب واحضر الطبيب". "لا لن أذهب إلى المدينة. فربما أصاب بالمرض وعندئذ ماذا سيحدث لنا - وسيجورد؟" وقد اضطر بيرجسو لإحضار الطبيب، ولحسن الحظ لم تكن سوزانا مصابة بالكوليرا وشفيت فى أيام قليلة. ولما كان إيسن مصمما

على شهرته كان يخشى أن يخدعه شخص ما أو شئ ما ويزيف له الأمر : "إذا سرقت منى الخلود"، هكذا أخبر بيرجسو "فإنك تسرق منى كل شئ".

- وقد مكنت سوزانا إيسن من أن يعمل بتركيز كامل بشكل روتينى لم يتغير أبداً. فقد كان يستيقظ ويتناول الإفطار البسيط ويفتسل ويذهب إلى مكتبه. وكان يعمل طوال الصباح ويتمشى ويتناول وجبة اليوم الرئيسية، حسب العادة النرويجية فى منتصف الظهيرة، ثم يغفو وبعد ذلك ينسخ ما قد كتبه. وكانت سوزانا خادمة وكلب حراسة؛ فقد كانت الوجبات تقدم فى الأوقات المعتادة، ويُبعد كل الزائرين ، ولا يزعج أى أحد إيسن.

- غير أنه كان هناك تعويضات. علينا فقط أن ننظر إلى صورة لإيسن فى ١٨٦٣، أخذت له بعد زواجه بخمسة أعوام، حتى نرى جاذبيته. وتظهر الصورة وجهاً مليئاً بالشخصية ، مع جبهة عالية، ورأس يتدلى خلفها شعر ذو لون بنى غامق، ولحية كبيرة؛ وكانت أكثر الملامح المعبرة هى نظراته الفاحصة. وحتى لو لم يكن إيسن جميلاً بالشكل التقليدى، فمن الممكن الاتفاق مع ماير أنه كان "غير جذاب جثمانياً" (M ١٥٣)، و"قبيح" (M ١٧٦). ولم يكن إيسن سريع البديهة فحسب، بل أيضاً لطيف بشكل كبير، على الرغم من أن المرء ربما يخدع فى مثل هذا الزوج، ولكن على الأقل لا يشعر بالملل. وكان إيسن مخلوقاً أليفاً، حيث إنه وبينما كان يستمتع بالشرب مع أصدقائه فى الحانة، كان يفضل صحبة زوجته وابنه على كل ما عداهما ، ويقضى أغلب أمسياته فى المنزل معهما ، يقرأ

ويتحدث ويلعب الشطرنج. وعادة إيسن فى الكتابة، والتي كان يقضى فيها شهورًا، بل عادة أكثر من عام، وهو يفكر فى شخصياته "ويعيش معهم" كما كان يحب هذه العبارة، ويدون ملاحظاته ويتأمل ، قبل أن يبدأ الكتابة، مما جعله رفيقًا طيبًا فى النزعات الطويلة التى كانت سوزانا تحبها. وبعيدًا عن زوجها ، فقد كان لسوزانا اهتماماتها الخاصة، والتي كانت عندما تنتهى من ترتيب منزلها، كانت تواصل باستمتاع. وكانت تقرأ بلا توقف - الأعمال الكلاسيكية الألمانية والفرنسية والإيطالية والإنجليزية وأيضًا الاسكندنافية والشعر والقصة المعاصرة - وقبل أن تصبح عجوزًا ومقعدة بسبب التهاب المفاصل كانت سائحة تحب بشدة المشاهد والمناظر الطبيعية فى منطقة البحر المتوسط. وها هو وصفها فى رسالة إلى زوجة ابنها، عن سورينتو Sorrento حيث عاشت أكثر من ثلاثين عامًا بينما كان إيسن مستغرقًا فى كتابة الأشباح :

كم هو سعيد المرء الذى يعيش هناك فى دفء وبرودة الذات
فى كل يوم فى البحر. خذ تانكريد وإيرين الصغيرة (أطفال
بيرجليوت وسيجورد) معك فى أحد الأيام ودعهما يشاهدان
أين كنا نعيش. ففى كل يوم كنت أتسلق المنحدرات فى حرارة
الطقس الشديدة. وكان التسلق يأخذ وقتًا طويلًا ولكننى
كنت رشيقة وماهرة فى التسلق فى ذلك الوقت وهناك أعلى
الصخور كانت توجد أعشاب وزهور برية. وكان الطريق إلى

ديزيرتو Deserto يمر من هناك والجو معطر وغريب. وإلى
اليوم، فإننى أستطيع أن أشم رائحة الجذور والأعشاب
والزهور على ذلك الطريق إلى ماسا (BI ١٦٧).

- ومثل النساء القويات فى الأعمال البطولية المحبوبة، كانت سوزانا مصممة
على أن تربط مصيرها بمصير رجل عظيم. وعندما كان إيسن يكتب بسبب
النقد العدائى ولا يستطيع الكتابة، كانت ترسله إلى مكتبه ؛ ما الذى كان يهم
"إيسن" كما كانت تحب أن تتأديه حسب تقاليد تلك الأيام، فيما يتعلق بهؤلاء
الصحفيين التافهين ؟ "لم يكن بوسعى أن أحملهم وليس لديهم إرادة ولا مقدرة".
هكذا كتبت فى رسالة إلى شقيقتها. "إن أولى متطلبات الرجولة هى النشاط
والإرادة غير المترددة". (K ١٠١). وكانت سوزانا عنيدة مثل زوجها وتطلب منه
الكثير كما كان يطلب هو من نفسه. وقد قال عنهما ابنهما سيجورد "كان هو
العبقري وهى الشخصية - شخصيته - وكان يعرف ذلك جيداً. ولم يعترف
بذلك إلا قبيل النهاية - وكانت هى تعلم بذلك طوال الوقت" (BI ١٣٦). والأمر
يتعدى الحدود إذا ما زعمنا أن إيسن ما كان بمقدرته النجاح بدون زوجته ؛ أولاً
من الصعب معرفة ذلك، وثانياً أن إيسن كان مصمماً على الشهرة. غير أن
سوزانا إحدى أكثر "الشركاء الصامتين" مهابة جعلت مهمته سهلة تماماً.

- وعندما قام إيسن بجمع قصائده فى ١٨٧٠، بعد عشرين عاماً من زواجهما،
سأله سوزانا، وهى تمزح، عما إذا كان قد ضمنها أياً من قصائدها القططية،
وقد تلقت مفاجأة سعيدة فى رده عليها ، ولو أنها رجعت إلى الوراء لقرأت

عنوان قصيدة جديدة أضافها إلى المجموعة "شكر" فسوف تكتشف قصيدة
قططية ، كما أخبرها هو.

أحزانها - مشاكلها

المنثورة على طريقى

بهجتها - الروح

التي رفعت العبد عنى

منزلها - هناك

على بحر الحرية

حيث يبحر الشاعر

حيث تتحول أفكاره بحرية

عشيرتها - الوجوه المتغيرة

التي تحتشد

ومعها رايات تطفو

وتتخلل أغنيتي

وهدفها - يجعل

رؤيتي مشتملة

ولا أحد يدري

من أين أتت هذه النيران

وفيما يتعلق بكل هذا

لا تنتظر شكرًا

ولذا فلها

أكتب هذه السطور (BI ١٧٣ - ١٧٤)

- وعندما كتب إبسن هذه السطور كانت خلفه مسرحية براند ومسرحية بيرجيفنت. وتشهد كلمة "شكرًا" على أنه في تحريره لإمكانيات الذات، فإن سوزانا قد وفرت له مفكرة حية عن تكامل الروح الفردية.

- ولو أن سوزانا ندمت على تكريس حياتها لعمل زوجها، لما قالت هذا أبدًا، وفي النهاية، ومع ذلك، كانت تريد الاعتراف بجميل خدمتها. وبعد موت زوجها

بثمانى سنوات، وقبل أيام قليلة من وفاتها، وفى الثامنة والسبعين من عمرها، أخبرت زوجة ابنها ، بأنها تريد أن تتحدث عن أهميتها بالنسبة لإبسن. وتسجل برجليوت إبسن ما يلى :

فى ظروف صعبة جداً، قالت : "عندما كنا فى سن صغيرة، كان الكثير مما يدعون أصدقاء يأتون إلى إبسن، ولكننى كنت أتخلص منهم". وبعد فترة طويلة من الصمت : "وسبب هذا كنت أُسب كثيرًا ، ولكننى تجاهلت الأمر - فقد كان لابد له من راحة البال حتى يعمل" وبعد فترة أخرى طويلة من الصمت : "لم يكن لدى إبسن أية عزيمة فى شخصيته ولكننى أعطيتها له" (BI ١٧٢).

تراجيديا الحب: الفايكينج فى هيلجلاند

بوركمان:

لكن عليك أن تتذكرى أنتى رجل، كامرأة ، بالنسبة لى فقد
كنت أعز مخلوق فى الدنيا. ولكن فى التحليل الأخير، يمكن
إحلال أى امرأة بامرأة أخرى. چون بوركمان (٩٨٦).

- لقد شرح إبسن بأنه كتب الفايكينج فى هيلجلاند "بينما كنت مشغولاً
استعداداً للزواج. وبالنسبة لهيجورديس فقد استخدمت نفس الموديل كما حدث
فيما بعد بالنسبة لسفانهيلد فى كوميديا الحب" (LS ١٠١). وفى نفس الوقت
الذى استفاد فيه إبسن من عروسه القادمة، فقد اكتشف أيضاً فى سوزانا نفس
الصفات العقلية والقلبية التى شدته فى نساء الأعمال البطولية الأيسلندية
وأهمته بالتفكير فى مسرحية الفايكينج قبل عام من مقابلته لزوجته. وفيما بعد
وعندما كان قد استوعب تأثيراته ووجد طريقه، كان غالباً يقرأ الصحف
والإنجيل (الأخير من أجل اللغة)، المكتبة الوحيدة التى كان فى حاجة إليها، ولكن
كشاعر وطنى قادم يحاول أن يفهم ماضى بلده الثقافى، فقد غمر نفسه فى
الأدب واكتشف فى الدراما البطولية نوعاً من النساء يشده : صريحة وذكية
وعاطفية وشريفة. وتعتبر هيورديس Hjordis ، بطلة رواية الفايكينج فى
هيلجلاند ، مثل المسرحية نفسها ، أكبر من الحياة ، والقبطان التوأمين
لنفسيتها، الحب والشرف، واللذان يعملان فى وحدة عضوية، يجعلان منها

سوزانا ثورسين المتسمة بالغلو والتي تعطى قوة نسرهما إلى رجل تميزه فتجعله جديراً بحبها.

- وتعتبر **الفايكنج في هيلجلاند** هي مسرحية إبسن الثابتة والتي يدور العمل فيها حول مثلث التركيز على الأنثى؛ مثل مارجيت في العيد في **صولهوج**، فتجد أن هيورديس المحبطة تستمر في حبها لرجل بعد زواجها من آخر : "ضع نسرا في قفص فسوف يقضم القضبان ، ولا يهم سواء كانت من الحديد أو من الذهب" (٢ : ٥١) . ولأنه قد أسس الحبكة في **الفايكنج على مثلث برينهيلد / سيجورد / جونار في Volsung Saga** ، خلق إبسن في هيورديس نسخة واقعية من **فالكيري** التي خانها ذابح التين، مستفيداً أيضاً من امرأة بطلة مشهورة غير أسطورية ، **هولجيرد Hallgred** القوية التي يحركها الشرف في **Njal's Saga** ، وبالنسبة للعلاقة بين هيورديس وجونار فإن إبسن أيضاً استفاد من كلا العاملين البطوليين ، من الثنائي **برينهيلد**، **جونار وهولجيرد / جونار**، فإن كلا من **برينهيلد وهولجيرد** غير سعيدتين في زواجهما من رجلين يعتبرانهما مياالين للقتال بشكل غير كاف والذين يدفعانهما نحو معارك كارثية. وأكثر التوضيحات شهرة لشخصية **هولجيرد** التي يشكك فيها مرة أخرى هو استجابتها لإعلان **جونار** المحاصر بأن حياته يمكن انقاذها فقط إذا ما جعلته وتر القوس الذي يخرج من شعرها : "وفي تلك الحالة" قال **هولجيرد** "سوف أذكرك الآن بالإهانة التي وجهتها لي ذات مرة. ولا أهتم بالمرّة عما إذا كنت قد تحملت لوقت طويل أم لا". (Njal's Saga ١٧١). وهكذا يقتل **جونار** على يد أعدائه. وفي **الفايكنج** فإن

هيورديس تخبر عن الفانتازيا الخفية التي لديها حيث يشعل أعداء جونار النار في منزلهما ويطلب جونار نفس الشيء، "لكننى أضحك ، دعوا المنزل يحترق - دعوه يحترق - فبالنسبة لى الحياة لا تساوى حفنة من الشعر" (٧٥).

- ولدى هيورديس الرغبة الجنسية القوية لنظيرتها مارجيت المتشوقة للحب في العيد في صولهورج، والتي تحلم بكونها فاتنة وتغوى الرجال بالمجىء إلى كهفها الجبلى؛ "وكانت هيورديس تجلس مثل ساحرة على ظهر حوت وتدور حول السفن وتستدعى العواصف وتغرى الرجال بالنزول إلى قاع البحر، وهى تغنى أغنيات جميلة" (٥٣).

غير أنه فى الفايكينج فإن بطلة الرواية الجنسية بشكل صريح ليست خارج المكان فى المسرحية التى تسكنها، ولكن فى وسطها، تجسد شفرة ثائية لآلهة الحب والنداء.

- وبعد مسرحية Volsung Saga، فإن عرض الفايكينج يروى تصميم هيورديس على الزواج من محارب يتمتع بشجاعة فائقة. وكما طلبت برنيهيلد بأن يمر زوجها القادم من خلال السنة الذهب، أقسمت هيورديس بأن تتزوج فقط من الرجل الذى باستطاعته قتل الدب الحارس لحجرتها، ولأنها كانت تعتقد بأن مثل هذا العمل الشجاع يمكن أن ينجزه فقط سيجورد، فإن هيورديس شعرت بالحزن عندما فوجئت بأن جونار شقيق سيجورد هو الذى قام بالعمل. وتنفيذاً

لوعدها، فقد هربت أبيها بالمتشئة أورنلف ، قاتل أبيها، مع جونار، بينما نقل سيجورد بالقوة ابنة أورنلف داجنى. وعندما وصل أورنلف وسيجورد وداجنى إلى أرض جونار، فإن هيورديس، وقد شعرت بالإهانة بسبب وجود قاتل أبيها وشعرت بالغضب لرؤية سيجورد مع زوجته، وبخت سيجورد وأهانت أورنلف بشدة لدرجة أن ابنه هاجم جونار الذى قتله. وبعد توجيه اللوم إلى هيورديس بسبب القتل، تكشف داجنى عن حقيقة أن سيجورد هو الذى قتل الدب. ولأنها شعرت بالذل وسوء المعاملة بسبب ازدواجية الرجال فقد قررت هيورديس أنه لكى تتقذ شرفها فلا بد من أن يموت أحدهما إما هى أو سيجورد.

” - وتظهر حقيقة أكثر صعوبة عندما لم يعد سيجورد غير القادر على الاحتفاظ بالسر الذى يعذبه، يخبر هيورديس بأنه فى قتله للدب من أجل جونار، ضحى بحبه لها. وفى ابتعاد راديكالى عن Volsung Saga، حيث تعطى الساحرة جريمهيلد سيجورد شراباً مسكراً لكى ينسى برينهيلد ويتزوج جودران، يضيف إيسن الجنس على الصراع من خلال جعل سيجورد وجونار يتآمران ضد النساء باسم رابطتهما الذكورية. ويبرر سيجورد خيانتة على أساس أن أخوة الدم تشكل المبدأ الأساسى الذى يحكم السلوك الذكورى : ”لقد كان جونار صديقا لى“ (٧٦). ويتجاهل النقاش الإذلال الذى يصل إلى درجة الانتهاك الذى أقنع به سيجورد وجونار هيورديس، وهما يسخران من رغباتها وينكران ذاتها؛ لو امرأة ترغب رجلاً، هكذا يفهمان، فإن أى رجل سوف يقوم بالمهمة، حتى أن شقيق الدم

الشجاع المتكرر فى سلاح الضعيف، كان بإمكانه أن يحل محل ذكر فترة طويلة تكفى للاحتيال على المرأة ويتخلى عنها. وتتهم هيورديس سيجورد: "أنت الذى سلمتني إلى جونار، حيث إنتى كنت مازلت طيبة بدرجة كافية بالنسبة له" (٧٤). وحيث إن سيجورد قد أتى إلى أيسلندا وهو يقسم بأنه سوف يأخذ أى امرأة معه عندما يغادر، وحيث إن أى امرأة يمكن أن تحل محل أى امرأة أخرى، وبعد حمل هيورديس إلى سفينة جونار، يعود سيجورد حينئذ من أجل داجنى : "لقد غادرت ايسلندا ومعى بنت جميلة، كما قد عاهدت نفسى من قبل" (٤٩). ومثل هيورديس فإن داجنى تنزل إلى مرتبة جنسها. ويصبح الحب بلا أهمية فى حياة الرجل؛ والنساء هن النساء، متشابهات ويمكن تبادلهن.

- غير أن سيجورد يتعلم مع حزنه بأن المرأة ليست أى امرأة، وأن هيورديس كانت مهمة بالنسبة لحياته. وفى مثلث جنسى نفسى والذى يذكرنا بذلك المثلث فى كاتالان، لا يتوافق المحارب مع زوجته الضعيفة السلبية. وكما تناشد أوراليا المتمرد كاتالان، فإن داجنى ترجو سيجورد أن يتخلى عن مطلبه فى حياة عائلية معها. ولكن عندما أعطى سيجورد هيورديس إلى جونار وأخذ داجنى لنفسه، نسى ميثاقه الاجتماعى : "الرجل الشجاع يحتاج إلى زوجة نشيطة جداً ... وليس هناك أى تمييز أكبر من اللازم للتطلع إليها. ولا بد أن ترضى بالمجئ معى عند غارات الفايكينج ، وترتدى أسلحة المعركة ... لأنها لو كانت تتصف بالجبن، فسوف أنال من الشرف القليل" (٧٢). وتوبخ هيورديس منافسها الضعيف: "أخبرنى ، عندما كان سيجورد فى إحدى غاراته التى يشنها الفايكينج وكنت أنت

معه - وعندما سمعت صليل السيوف وهى تشق الهواء، وعندما لطخت الدماء مؤخرة السفن، ألم تشعر برغبة لا تقاوم فى الحرب مع الرجال ؟ ألم ترتدى أبدا درعاً وتختطف سلاحاً؟ (٥٢). إن خيانة الحب هى خيانة المهنة وهكذا خيانة الذات؛ وبعد زواجه من داجنى، هجر سيجورد حلمه فى أن يصبح ملكا على النرويج وجرّ هيوورديس من أحلامها. وترحب هيوورديس باعتراف سيجورد بحبه وتغفر له "الخمس سنوات التعسة التى جلست فيها هنا" (٧٠) وتخطط للسنوات القادمة، والتى سوف تقف فيها بجانبه. غير أن سيجورد يرفض، للمرة الثانية، بأن يتبع قلبه ، مصرا على إحياء أكذوبة حياته، ويرغب شقيقه فى الدم بأن يعيش فى جهل سعيد، و"لا بد ألا تشك داجنى بأنها فى كل مرة تأخذنى بين ذراعيها أشتاق فعلا إلى هيوورديس". وعلى الرغم من إخلاص سيجورد لمبدأ يتشكك الآن فى قيمته حيث إنه سوف يبدد حياته وحياة هيوورديس، فإن خيانتة لحبهما لا بد أن تبدأ من خلال استمراريتها: "إن ما فعلته يجب ألا يضيع سدى" (٧٨).

- وهكذا تنتصر المبادئ الزائفة على الحب وبالمثل ينتصر الموت على الحياة. وحيث إن ما يرفضه سيجورد لهيوورديس هو الحياة نفسها بالنسبة لها، فهى تموت مع عشيقها وتسافر معه إلى فالهالا Valhalla . ويرحب سيجورد بسهم هيوورديس المصوب جيدا، ويموت وهو يعترف : "لقد كانت حياتى ثقيلة منذ اللحظة التى أخرجتك فيها من قلبى وسلمتك إلى جونار" (٩١). ولكن ثمة سخرية فى هذا الكلام حيث إن سيجورد يعلن تحوله إلى "الإله الأبيض" الجديد

فى المسيحىة؁ وهكذا يخذع المرأة التى يحبها فى اللحاق به حتى فى الموت. وتستشعر هيورديس بقرب ولادة عالم جديد مخيف ينتصر فيه الإله الأبيض على "الآلهة القديمة ... التى تنام؁ وتشبه الظلال" (٩٠). وترمى العذراء التى لا تقهر بنفسها فى البحر وتسافر بمفردها إلى فالهالا Valhalla .

- وبعد تلخيصه للتراث الناقد؁ يلاحظ كلورمان Clurman أن هيورديس هى "أول نساء إبسن اللاتى يتسببن فى مشاكل والتى تعتبر فيورا فى كاتالان النموذج الأصلى لهن. غير أن هيورديس والتى اعتبرت "مسببة للمشاكل" لأنها عدوانية؁ ولذا لا تتحلى بالأنوثة؁ هى دافع المسرحية فى التداخل بين إله الحب إيروس والنداء. أما سيجورد "رجل الرجل" والذى ينزل بالنساء إلى جنسهن ويعيش كما لو أن ما يهم فقط هى العلاقات بين الرجال؁ يعامل هيورديس مثل العبددة ويدمر حياتهما ، وعلى الرغم من أن أسلوب الفايكينج فى هليجلاند. حسب عبارة براد بروك "تحكى تاريخ الهندسة المعمارية القوطية فى العصر الفيكتورى" (إبسن ٢٣)؁ فإنه تحت زخارف البطولة تكمن خرافة حديثة. والمسرحية هى العمل الثانى لإبسن؁ بعد سيدة الاوسترات إنجر والتى تقوم تمامًا وبشكل محدد على تناقض بين القيم "الأنثوية" و"الذكورية"؁ ولكن على حين أنه فى المسرحية الأولى يُعرض الصراع كمأزق بين التزامين متصارعين ولكن متعادلين أخلاقيا؁ وهما الحب الشخصى (الأنثوى) والمسئوليات نحو للمجتمع (الذكورى) ، فإنه فى مسرحية الفايكينج يلغى إبسن التعارض. ومتمسكًا بذكوريته؁ ينكر سيجورد أهمية الحب المعطل؁ فى الانتقام لنفسه؁ يبرهن على سذاجة وعبث تضحيته. إن

خنوثة هيورديس، التى تتمتع بفضائل تتصل بالذكورة البطولية - الشجاعة الجسدية، قوة العقل والإرادة - تضيف غشاوة على صفات الذكورة والأنوثة وتصر على تكاملها داخل الرجال والنساء وداخل العالم : "المرأة، المرأة - آه ، لا أحد يدري ماذا بوسع المرأة أن تفعله!" (٥٢). إن مسرحية الشايكينج لإبسن تختلف مع التراث الرومانسى والعاطفى إذ إن مكانة الحب تعلن عن قوتها على الأرض، لا هى أدوار محتقرة ولا مثالية ولا مهجورة ولا متجاوزة. إن مسرحية الشايكينج فى هليجلاند هى حجر الزاوية الأساسى فى تطور فكر إبسن، والعلاقة التى يوحى بها فى كاتالين بين إله الحب، والعمل ، وتطور الذات الموحدة يؤسس لها هنا كفكرة مترابطة والتى سوف تشكل قلب "المتظاهرون، ويراند، بيرجينت، أعمدة المجتمع، وبيت الدمية، واىولف الصغيرة، وجون جابريل بوركمان، وحينما نستيقظ نحن الموتى".

كوميديا الحب: السخرية النسائية

قلماً يولّد الزواج بالحب، وعلى العكس ، فإن قدرا معقولا من الحب لابد أن يدخل مع الزواج إذا كان على المرأة أن تتحمله. كاميلا كوليت Collett، بنات حاكم المقاطعة.

- لقد تزوج إبسن وسوزانا فى هدوء فى برجين فى ١٨ يونيه ١٨٥٨ ، وبعد ذلك بفترة قصيرة استقلا الباخرة إلى أوصلو، حيث بدأ إبسن وظيفة جديدة وواعدة، كمدير للمسرح النرويجى. وكان إبسن سعيداً جداً فى العمل الفنائى

ربيع الحياة "وأعلن أن "شعاع القلب" قد غير حياته وأن "لدى أجنحة وشجاع للمعركة". ومع ذلك فقد انقلب التغير إلى نوع من الخيال. فقد كانت مهمة تأسيس المسرح القومى ميئوساً منها فى العاصمة كما كانت فى بيرجن، ولنفس السبب: لم يكن الجمهور شغوفاً بالدراما الجادة. وقد هاجمت الصحف مدير المسرح الجديد لعدم عرضه مسرحيات أفضل، ولم يؤدى هجوم إيسن المضاد إلا إلى ردود فعل مريرة.

- وبينما كان إيسن يزداد اكتئاباً، وضعت سوزانا المولود سيجورد فى وقت الكريسماس ١٨٥٩. وعند عودتها من المستشفى قيل عنها أنها قد ارتكبت فضيحة سوف تثير الأقاويل فيما يتعلق بزواجها غير العادى من إيسن : فهى كما قالت ، لن ترزق بأطفال آخرين. ومع القبول بالقصة وتفسيرها المعاصر بأن سوزانا كانت تقصد بذلك أنها لن تقيم أى علاقة جنسية مع زوجها يعلق كوهت بأن قرارها هذا وإن كان قد سبب الكثير من الأذى لإيسن، كان تطبيقاً لنظرية الزواج التى اعتنقها إيسن نفسه فى جريمستاد - بأنه على الزوجين أن يعيشا فى شقق منفصلة وأن يخاطبا بعضهما البعض بشكل رسمى مستخدمين لقب التخاطب الرسمى "De" (K ١٢٨). ويستبعد ماير القصة كلها لسببين : أن أصلها، بعد ولادة سيجورد بفترة طويلة، يرجع إلى كلام كارولين بيورنسون الفيورة والتى كان زوجها المنافس الأول لإيسن فى رسائل اسكندنافيا، قد تقدم عليه إيسن وأن اخلاص سوزانا لزوجها يجعل الأمر يبدو وكأنه ليس من المحتمل جداً، ولو أنها كانت قد قررت ألا يجمعها فراش واحد مع زوجها لكانت قد

أعلنت ذلك على الملأ، خاصة مع وجود كارولين قريبة منها" (M ١٧٠). وفيما يتعلق بملاحظة جريمستاد، فقد كان هذا نوعاً من الأمور التي يطرحها إيسن جانباً أثناء فترة طفولته المعذبة، وتتناقض سمة راديكالية المراهقة فيها تماماً مع سلوكه الطبيعي تماماً لاحقاً كزوج عاطفى محب. والأكثر أهمية هو أن كارولين والتي طلب إيسن من زوجها أن يكون الأب الروحى لابنه ، كانت فى وقت ولادة الطفل على علاقة طيبة مع سوزانا. وكانت سوزانا قد مرت بظروف صعبة فى ولادتها للطفل، وكان من الطبيعي أن تثق فى المرأة التى كانت "أفضل صديقاتها" عندما كانتا شابتين. ومن المحتمل ألا تكون كارولين قد اخترعت تلك القصة السخيفة، ولكن خانت الثقة. وعلى أية حال، إذا كانت سوزانا قد صرحت علناً أو سراً ، بأنها لن تتجب أطفالاً آخرين، فهى بالتأكيد كانت تقصد، كما كانت تفعل دائماً، بالضبط ما تقوله. ولم يكن لطف التعبير هو أسلوبها. ومثل النساء اللامعات الأخريات فى قرون ما قبل اختراع الواقى الذكرى وحبوب منع الحمل، كانت سوزانا تعرف كيف لا تحمل. وبعد ولادة ابنها بخمس سنوات فإن الرجل والزوجة اللذين كانا يقدمان التحية لبعضهما البعض فى شكل حضن طويل فى محطة قطارات روما، فى نهاية أول فراق لهما، لم يكونا شريكين فى زواج عزاب. إن إيسن الذى كان يكتب لزوجته خمسة عشرة عاماً "قطتى العزيزة" (LS ١٢٩) ربما لم يكن لطيفاً، ولكن لم يكن مزدرياً.

- وبينما سر إيسن كثيراً بولادة ابنه ، والذى ظل محل اهتمامه هو وسوزانا حتى النهاية، فقد عانى أيضاً من القلق كثيراً، حيث إن الموقف المالى لإيسن كان

صعباً جداً. وقد اضطر للاقتراض من أصدقائه ومن المحتمل جداً من المرابين. وبعد الهجوم عليه بشدة فى الصحف بسبب إدارته للمسرح، مع عدم وجود متسع من الوقت لديه لكتابة مسرحياته وازدياد ديونه، فقد استسلم إبسن. وبعد شهور قليلة من ولادة ابنه، أصيب بالاكئاب الشديد الذى استمر لعامين تقريباً.

- ومن الطبيعى أن تتأثر علاقة إبسن بسوزانا فيما يعرف بـ "أزمة زواج كريستيانيا (أوسلو)". وقد انسحب إبسن بعيداً وأدمن الكحوليات لدرجة فقدان الحس، على الرغم من أنه لم يشر إلى هذا فى سيرته الذاتية، إلا أن كوهت قد أخبر زوكر Zucher بأن أباه، فى أيام دراسته، كان قد شاهد إبسن وهو يترنح على جانب الطريق (Z ٢٩٦). وقد عانى إبسن أيضاً من نوبات الحمى، والتي جعلته شبه مجنون وتركته هامداً. وفى خلال اكتئاب إبسن كانت سوزانا نموذجاً للثبات والمثابرة. فقد كانت تعتنى بالمولود وتهتم بالمنزل وتقوم على تريض زوجها عندما كان يتركها، وحاولت مساعدته فى مشاكله مع المسرح. وما كان يحتاج إليه هو أعمال تروق للجمهور وتصنف مع ذلك على أنها "جادة". وقد قامت سوزانا فى شجاعة بترجمة الدراما التاريخية الألمانية ذيل الخنزير والسيف لكارل جوتسكاو Gutzkow ومسرحية الكونت والدمار لجوستاف فريتاج، واللتين أخطأتا فى الجانب الجاد، فكان لابد من سحبهما.

- وقد تحرر إبسن أخيراً من مهمته الشاقة المحبطة من خلال إفلاس المسرح، بعد خمسة مواسم فى يونيو من عام ١٨٦٢. وكان التحرر من العمل الذى كان

يحتقره هو الذى سمح له بإكمال المسرحية التى كان قد بدأها وبعد فترة قصيرة ترك قبلها بعامين كوميديا الحب. وكونها كتبت فى شهور قليلة فإن العمل الدال على نهاية صمت إيسن الذى استمر لخمس سنوات ككاتب مسرحى، كان عملاً علاجياً؛ وبعد عام من ظهوره ، كتب إيسن إلى كليمنس بيترسون Clemens Petersen ، الناقد الأدبى الدنماركى الشهير: "فيما يتعلق بكوميديا الحب. فإنه بوسعى أن أؤكد لك أنه لو كان من الضروري للمؤلف أن يخلص نفسه من العاطفة والموضوع فقد كان الأمر هكذا عندما بدأت ذلك العمل" (LS ٢٤).

- إن كوميديا الحب لا تتضمن فقط هجوماً عنيفاً على الزواج ، اللسان اللاذع للفنان البارع، ولكن أيضاً على نوعية الزواج الذى أدخل إيسن نفسه فيه. فبطل المسرحية فولك، وهو شاعر يهاجم المعتقدات الدينية التقليدية، يقع فى حب سفانهيلد، معتقداً أنه بزواجهما، سوف يساعده ذكاؤها وحبها وقوتها فى شعره. ويتضح ذلك التشابه وفى رسالته إلى بيتر هانزين حول أصول السيرة الذاتية لمسرحياته، كتب إيسن بأن سفانهيلد تتخذ نفس نمط هيورديس فى مسرحية الفايكينج فى هيلجلاند، بمعنى أنها تتخذ نفس نموذج زوجته. وفسر أيضاً بأن المسرحية نفسها كان نتيجة لزواجه "ليس قبل زواجى حتى أخذ الحياة بجدية أكبر. وكانت الثمرة الأولى لهذا التغير قصيدة طويلة إلى حد ما "على المرتفعات". والرغبة فى الحرية التى تتخلل هذه القصيدة لم تقل مع ذلك ما يكفى من تعبير حتى كتبت كوميديا الحب" (LS ١٠١). ويستمر إيسن فى كتابته عن الموقف العدائى تجاه كوميديا الحب وفى مدح الشخص الوحيد الذى

استحسنها وهو زوجته الشجاعة. "امرأة ذو شخصية عظيمة، بالضبط الشخص الذى احتاجه - غير منطقية ولكن ذات غريزة شعرية قوية، وعقلية متحررة واسعة وكراهية شديدة لكل الاعتبارات التافهة". (LS ١٠١).

- وبوسع المرء أن يفهم لماذا رفض كتاب سيرة إيسن الذاتية مهمة حل الخيوط المتشابكة لهذا الموضوع المتناقض. ويكتب إيسن مسرحية يدين فيها البطل وهو شاعر كاتب لسيرته الذاتية، الزواج لأنه "أغلال وقيود وفقدان للحرية" (٢: ١٢٠)، والشخص الوحيد الذى يستحسن المسرحية هى زوجة الكاتب المسرحى. ويشرح إيسن أيضا أن هذه المسرحية التى تهاجم الزواج تعكس الجدية الفاعلة الجديدة التى منحه إياها زواجه ، طريقة تفكير قادتته إلى "الحرية" وليس الارتباط وفى سياق الرسالة، كان إيسن يقصد بالحرية ، حرية التعبير عن ذاته بشكل كامل. ويلاحظ إيسن أيضاً أن سفانهيلد، الشخصية الأنثوية الرئيسية فى كوميديا الحب تقوم على سوزانا إيسن؛ كما هو الحال مع هيوردريس فى مسرحية الفايكينج فى هليجلاند. ولكن بينما تعيش هيوردريس من أجل زواج الأفكار الصديقة التى يولدها الحب العظيم، فإن سفانهيلد تقنع زميل روحها بأن بإمكانه إنجاز قدره الشعرى فقط فى الانعزال وتنكر عليه الزواج المناسب. و"الموضوع" الذى قال عنه إيسن أنه اضطر لأن يحرر نفسه منه من خلال كتابة كوميديا الحب، هو نفسه موضوع المسرحية السابقة، الفايكينج فى هليجلاند - العلاقة بين الحب والزواج والعمل - ولكن بينما يتداخل الثلاثة فى الفايكينج، إلا أنهم يبدون فى كوميديا الحب ليسوا فقط منفصلين ولكن متصارعين.

- وبلا حبكة تمامًا ، تتكون كوميديا الحب من خطب مسهبية ومحادثات موضوعاتها عبارة عن سلسلة من الأفكار التي تدور حولها المعارضة الرومانسية الأساسية للحرية ضد التشدد ؛ الحب / الزواج ، العمل / الأمن ، المستقبل / الحاضر ، الذات / العالم . ولأنه نزيل في نزل والدته سفانهيلد المترملة ، والتي هدف حياتها هو تزويج كل بناتها ، فإن فولك هو شخص غريب مبغض للبشر ، "الشيطان في جنة عدن الصغيرة" كما يطلق عليه جولدستاد ("المدينة الذهبية") (٢ : ١٤٥) ، وكونه مولعًا بعبارات لها تأثير الحكمة مثل "الرومانسية ، مثل الطلاب ، تتلاشى بمرور الوقت" (١٠١) ، فإن فولك يخدم إيسن كجلاد للأوثان كما كتب إيسن في مقدمته للطبعة الثانية من المسرحية "لقد عملت فرقة كأفضل ما استطعت عن الحب والزواج" (OI ٢ : ٣٥٩).

- غير أن فولك ، كما تعلق سفانهيلد ، "مثل شخصين مختلفين لا يمكن أن يتفقا" (١١٧) ، ويقلب إيسن المنضدة على نفسه ويجعل فولك ، صورة من فنان كشاعر يثبت ريشه ، بلا رحمة ، يردد وراء مبدعه بينما تأخذ سفانهيلد - سوزانا دور المجادل . وفي أيامه في بيرجن ، بمفرده وهو يتخبط ككاتب ، فإن إيسن كان لديه "ما يكفي بشكل يدعو للسخرية" ، كتب إلى صديق له "رغبة قوية - صليت من أجلها - حزن شديد ربما يكتمل وجودي" (LS ٢٦) . ويصرح فولك "اعطني ندمًا ساحقًا قويًا وممذبا . وسوف تخفق كل قصائدي بالبهجة" (١٠٦) . وسفانهيلد التي أخذت نموذج العروسة المتشوقة والتي تقاسمت التعاسة التي رغبها الشاعر إيسن ، تحذر فولك : "حسنًا ، سوف أصلى من أجلك ، بأن تنال ما

تصبو إليه، ولكن عندما يتحقق ذلك - تحمله كرجل". وفولك، مثل إيسن، ينال أكثر مما تفاوض عليه : "انتظري حتى يأتى الحزن / ويشل صيف حياتك / ويعذبك وأنت متيقظة / ويزعجك فى أحلامك" (١٠٧). غير أن خلاص فولك الحقيقى كشاعر يكمن فى المرأة التى تزوجها : "أو الأفضل ، دعنى أعثر على عروسة / تكون كل حياتى، ونورى وشمسى، يا إلهى! ... / إننى بحاجة إلى دورة فى الرياضة الروحانية. / وربما يكون هذا هو الطريق إلى الخلاص". (١٠٦) وفى إصرار فولك على أن تربط سفانهيلد قدرها بقدره من أجل فنه، يعيد إيسن دراسة ما كان قد رغب فيه وانتظره من سوزانا قبل ست سنوات. وهو يحاكى على سبيل السخرية قصيدته فى الزواج والتى فيها أعلن لسوزانا أنها لو وافقت على الزواج منه، عندئذ "تبرز الأغنيات الجميلة" وتحلق من صدره وهو ينهض. "مثل طائر يطير نحو ساحل السماء". وتعتبر نسخة فولك أقل رومانسية : "إننى صقر كما يشير إلى ذلك اسمى / ومثل الصقر / لا بد أن أحارب الرياح / إذا كان على أن أصل إلى المرتفعات ؛ وأنت عصفرة الريح / التى ستحملنى عالياً" (١٣٤). و"بعنف" يصر على قدر سفانهيلد الأنشوى كملهم لإبداعه : "من واجبك البسيط أن تمنحني ما منحك الإله بحرية". وتعطى سفانهيلد فولك درساً قاسياً عن المرأة كمصدر وحى وهى تتحدث إليه عن الأنانية وعن التبعية الطفولية : "لقد كنت ذلك النسيم الذى يحملك لأعلى / وبدوننى ما كنت لتنهض أبداً / .. / لقد شاهدتك كطائرة ورقية، ليس كصقر / طائرة ورقية فى شكل شعر / والتى فى حد ذاتها تظل شيئاً تافهاً / بينما الشكل المهم هو الخيط"

(١٢٥ - ٢٦) وتكمل سفانهيلد درسها للشاعر من خلال شرح المصدر المناسب لقوته : "انطلق بقوة جناحيك / ودعهما يساعدانك ، أو يهبطان بك لأسفل" (١٢٦) . ولن تكون هي خلاصه ولا إلهامه : "لقد غنيت أغنيتي الأخيرة من غصن أوراق الشجر . / وليس لدى ما هو أكثر ، كانت هذه الأغنية هي أغنيتي الوحيدة" (١٢٦ - ٢٧).

- وكونه مجرداً من "مشروعه الطفولي" ، يصمم فولك على ألا يفعل شيئاً أقل من زواجه من المرأة التي في رفضها لأن تكون آلة عزفه الموسيقية قد "أخجلتني" كما يلاحظ. (١٦٦). إن زواج فولك وسفانهيلد سوف "يظهر للعالم" أن الحب بوسعه أن يواجه أيام الأسبوع الكثيرة / ويظل صافياً وهادئاً" (١٦٧). وفي تغير كامل ومفاجيء للسلوك ، يتحول شعر إيسن من كلمات مريرة وتبادلات حادة إلى غناء لشعر الحب : سفانهيلد : "لقد كان قلبي فارغاً ، عندما أتيت منتصراً ودخلت بأغنياتك الألف والواحدة / ... / سوف أكون حارساً في معسكر الضوء / وسوف نكون مع بعض ، وحياتنا سوف تكون ترنيمة تحتفل بانتصار الحب!" (١٧١).

- ولكن كانت خطوبة العاشقين قصيرة، حيث إنه في الحركة الثالثة والأخيرة من المسرحية فإن رجل الأعمال جولدستاد يضعف خططهما الرائعة. وبمناقشة موضوع فولك السابق - أن الزواج هو بحر واسع حقيقي / من الالتزامات والمتطلبات / والتي ليست لها علاقة كثيرة بالحب" (١٨٨) - يزعم جولستاد بأن

على سفانهيلد أن تتزوجه من أجل الأمان المالى والعاطفى. وعندما يجيب فولك على سؤال سفانهيلد عما إذا كان حبهما سوف يستمر مدى الحياة بـ " سوف يستمر طويلاً، وقتاً طويلاً" (١٩٣)، تقرر أنهما لابد أن ينفصلا، وهكذا فإن "حبهما الفائز والسعيد لن يذبل أبداً مع العمر ولن ينال منه المرض" (١٩٤). وبعد أن قذفت بخاتم الخطوبة فى البحر، تعلن بعد ذلك عن ضرورة اعتزال فولك فى هذه الحياة حتى ينال "الخلود" (١٩٥) ، وتقرر الزواج من جولدستاد.

- وهذا الحل لا يؤدي إلى شئ حيث أن تطور المسرحية قد عكس نفسه ببساطة بينما يكرر جولدستاد لفولك "الحقيقة" التى أخبره بها "ولكن منذ ساعات قليلة مضت" (١٨٩) . وحيث أن عاطفة فولك وسفانهيلد قوية بدرجة لا يمكن التخلص منها يطرح عما إذا كان من الحكمة المخاطرة بدلاً من رفض الزواج من أجل الحب. وعلاوة على ذلك، فإن زواج جولدستاد وسفانهيلد يفشل فى اقناعنا بأنه بديل مفضل لزواج الحب. ويحاول جولدستاد تبرير "الأساس الراسخ لمثل هذا الارتباط" : "إنه إحساس بالسعادة فى الواجب / ...والذى يصمد مع العمر / السلاح الذى يعطى الأمان والمساندة الدائمة" (١٩١). وهذه الرؤية الأبوية والعاطفية للسعادة العائلية تبدو وكأنها ساذجة مثل النذر المبتهج لفولك وسفانهيلد، امرأة غير مهيئة بمفردها للتبعية. والمرأة العنيدة ، العاطفية الشابة لن ترضى بسهولة برجل فى منتصف العمر يتمتع بصفات الأبوة لكى يحميها، والذى شهامته فى أى الأحوال ، حسب تعبير نورثام Northam، "تفاجئنا مثل شهامة الأب الروحى أكثر من شهامة رجل طور أخلاقيات عملية

من خلال الخبرات الحميمة فى الحياة" (N ٢٩). ورفض رجل يحبه المرء شىء،
والزواج من رجل لا يشمر المرء نحوه بأية مشاعر شىء آخر، وتظهر نهاية
المسرحية عروساً مترددة تطلب أن يؤجل حفل زفافها حتى الخريف، "حتى تكون
أوراق الشجر قد سقطت" (١٩٩). وبينما يقترب جولدستاد وينحنى، فإن
سفانهيلد "تعطى البداية ولكن سريعاً ما تستجمع نفسها وتعطيه يدها" (٢٠٢).

- وكما أشار نورثام، فإن كوميديا الحب "لا تستكشف الأبعاد الكاملة للصراع
الذى أثارته، وهكذا يصبح من المستحيل التأكد أين تتوقف السخرية" (N ٢٨).
ولكن ما توحى به المسرحية عن كيفية مستقبل سفانهيلد يبدو أكثر عن كونه
ملتبساً، حيث إن قرارها يقدم كنوع من الاستسلام . وفى مستودع إمدادات الزوج
وهو نزلها، تنهمر دموع السيدة هالم بسبب خطبة ابنتها آنا : "ذلك يصبح الثامن
/ وتعثر على زوج تحت هذا السطح" (١٢٥) وفقط سفانهيلد هى التى تظل
لتجعله التاسع. "إنك تعلمين أين يكون واجبك"، هكذا تحثها أمها.

- واستسلام سفانهيلد لمتطلبات المجتمع الأساسية بالنسبة للمرأة - الزواج
المناسب - هى خاتمة كل من كوميديا الحب وفكرتها المهيمنة النسائية الهامة،
أول معالجة صريحة لإبسن للموضوعات النسائية. وكونها سابقة على أعمدة
المجتمع وبيت الدمية، تدين كوميديا الحب بالكثير لأنثية الحركة النسائية من
جانب ماجدالين ثورسين وسوزانا إبسن، غير أن تعليم إبسن المناصر للمرأة كان
قد بدأ مبكراً فى جريمستاد، حيث قرأ أعمال المؤلفة السويدية المناصرة للحركة

النسائية فريدريكا بريمر Bremer ، وقرأ وتناقش مع صديقه ديو Due اثنا عشر رسالة للمؤلفة الدانمركية كلارا رافائيل "Rafael" والذي أحدث دفاعها عن تحرير المرأة فضيحة (ديور ذكريات ٣٨).

- وقرأ إيسن واستمر في قراءة أعمال أحد مؤلفيه المفضلين الكاتب المسرحي النرويجي الدانمركي العظيم لودفيج هولبرج Holberg (١٦٨٤ - ١٧٥٤)، أحد أوائل المناصرين للحركة النسائية في أوروبا. وفي نص تنويري كلاسيكي، مقدمة إلى علم القانون الطبيعي وقانون الشعوب (١٧١٦) ، يناقش هولبرج مساواة المرأة بالرجل كحالة طبيعية. وتزعم قصيدة "دفاع هاندسدوتر عن الجنس الناعم" (١٧٢٢) بأن النساء لابد أن يكون لهن الحق في كل الوظائف المحجوزة للرجال في الوقت الحالي ويشير إلى أمثلة من النساء البارزات في الحكومة في التعليم والفنون والأدب. وفي مقدمته إلى التاريخ المقارن للبطلات (١٧٤٥) مجلد مصاحب لـ التاريخ المقارن للأبطال (١٧٢٩) ، يشرح هولبرج بأن الهدف من كتابه هو إثبات أن النساء جديرات بالتعليم والتحرر مثل الرجال. وتحتوي كوميديا هولبرج Jean de France (١٧٢٢) والشخص المتقلب (١٧٢٣) على اتجاه هام يناصر المرأة ويسخر من الأفكار المقبولة والتي تدعى ضعف المرأة؛ وفي مسرحيته الأخيرة ، العريس المتحول ، والتي كل شخصياتها من النساء يختتم بقوله : "لقد عرضت مسرحية جميلة / بممثلات فقط/ وبهذا وأشياء أخرى عديدة / نأمل أن نكون قد أظهرنا / بأن الأمر ليس صعباً جداً أن تستمر بدون

رجل واحد / حيث إن البنات والنساء يؤدين أدوارهن / بطريقة مقتدرة مثلما يفعل الرجال".

- وأشهر نصوص هولبرج المناصرة للنساء هي الرواية الخيالية العلمية رحلة نيلز كلیم إلى العالم السفلی (١٧٤١) . فهي تحكى عن كلیم الذی یسافر من خلال مركز الأرض إلى مملكات نباتية وحيوانية مختلفة، والتي من خلال عاداتها یسخر هولبرج من ضعف المجتمع البشرى. وفي "اليوتوبيا" ، یكتشف كلیم لدهشته أنه لیس هناك أى تمييز قانونی أو ثقافى أو أخلاقى بین الأشجار الذكورية والأنثوية. ویعلق على حكمة رئيسة مجلس الشيوخ، والذی یقوده إلى التعجب سواء على الأرض أو فى بیرجن، على سبیل المثال ، سیکون هناك أى أذى لو أن ابنة محامى شهیر قد دافعت عن حالات بدلاً من أبيها متبلد الحس. وعندما یسافر كلیم إلى مملكة Cockleucu، یعكس هولبرج التقسیم الدنیوی التقليدى فى العمل طبقاً لقواعد جنسية صارمة لكى یبین تخبطه التام. ففى Cockleucu، یقوم الرجال بكل أعمال المنزل وأیضا كل الأعمال التى تحتاج إلى مجهود جسمانى، بینما تتولى النساء الأعمال المهنية وحكم البلاد. وهذا التقسیم فى العمل یبرر على أساس أنه حیث إن الطبیعة قد منحت الرجال أجساماً أكثر قوة، فهم بالتالى قد خلقوا لمثل تلك الأعمال الشاقة. وتغازل النساء الرجال الذین تحبهن، ویکتبن لهن قصائد حب ویرسلن لهن هدايا ویتفاخرن فیما بینهن بالفجور وعدد الرجال الذین استمتعن معهم. وعندما یزعم كلیم بأن الجنس الذکورى فقط هو القادر على القيام بالأمور العظيمة فإنه یتم إخباره بأنه یخلط

بين العادات والطبيعة، وأن "ضعف" النساء يرجع إلى قلة تعليمهن، وهذا يتضح في نساء Cockleucu اللاتي هن جادات وحكيقات وقليلات الكلام، بينما الرجال هناك طائشون وقليلو الذكاء وكثيرو الكلام، سلوك ينتج عنه تعبيرات أتت من هناك عن قصة سخيصة "هذه تفاهات رجال" وعن عمل طائش "هذا فقط ضعف رجالى" (٩٢). وبالعودة إلى Potu يخبر كليم مواطنه بأن تجاربه وخبراته هناك في Cockleucu قد علمته أخطار سماح البلد للنساء بأن يؤدين الوظائف العامة، حيث إن هذا الجنس الطموح والمتعجرف يعمل من أجل بسط نفوذه. وعندما قدم إلى مجلس الشيوخ قانونا يمنع النساء من تولى أية وظيفة قيادية، يتم رفض القانون لسببين : لأن النساء يشكلن نصف عدد سكان البلد ولأنهن يملكن مواهب تساعدهن على المساهمة في العمل العام. ويتم أبعاد كليم لإزعاجاته.

- إن مناصرة هولبرج للنساء هي جزء من عقليته المستتيرة، اعتقاداً منه بأنهن كبشر، لهن نفس حقوق الرجال الطبيعية. واضطهادهن يعنى إنكار هذه الحقوق عليهن على أساس من الخرافات الحمقاء الغبية. واعتقاد هولبرج بأن الجنس هو أساس سخيصة للتمييز ضد الناس يتبأ بجدال نورا هيلمر، بعد مائة وأربعين عاماً، في الفصل الثالث من بيت الدمية.

- وفي عام ١٨٥٢، دخل إيسن في مناظرة معاصرة حول الحركة النسائية عندما أرسل مجلس إدارة المسرح الترويجي في بيرجن الموظف الجديد "المؤلف

الدرامى" فى جولة تعليمية إلى كوبنهاجن وإحدى دور القرن التاسع عشر العظيمة المسرح الملكى، حيث سعد بمقابلة آل هيبيرج صانعى الفن فى اسكندنافيا : جون لويس المخرج وكاتب الكوميديا، وأعظم ممثلة فى اسكندنافيا - وزوجها - جوهان - كاتب المسرحيات الهزلية والكوميديا، مؤلف نظريات الدراما، أهم رجال الأدب فى اسكندنافيا ومدير المسرح. وكان آل هيبيرج Heibergs مناصرين للحركة النسائية ونشطاء ومتعجرفين، وقد ساعدوا فيبيجر Fibiger فى نشر مسرحية اثنا عشرة رسالة. وقد شعر إيسن بخيبة الأمل من محادثة جوهان هيبيرج، ولكنه سر من زوجته. فقد شاهدها وهى تؤدى عدة أدوار، بما فيها أحد أشهر أدوارها، بطلة المتقلب، مسرحية هولبيرج التى تسخر من المرأة النزوية. وقد صادقت لويس هيبيرج إيسن وأصبحت فيما بعد أحد أهم مؤيديه، وساعدت فى تقديمه إلى المسرح الدانمركى، وأخرجت رابطة الشباب فى المسرح الملكى فى ١٦ فبراير، ١٩٧٠. وقد اشتكت من أن شخصياته النسائية العظيمة قد وصلن متأخرا جداً بالنسبة لها؛ وكانت تحب بشكل خاص أن تلعب دور "المرأة الجديدة" لونا هيسيل Hessel فى أعمدة المجتمع. وفى ١٨٧٠، وبعد ثمانية عشرة عاما من أول مقابلة لهما، زار إيسن كوبنهاجن مرة أخرى، واستقبله لويس مرة أخرى. وقد شكرها على هذا، وعلى معاملتها الطيبة السابقة له، فى إحدى قصائده العظيمة، "رسالة إيقاع إلى فرو هيبيرج"، والتى تمزج بين الوصف الفنائى للوقت الذى قضياه مع بعضهما مع مدح الممثلة العظيمة، المرأة التى حولت "مادتها الخاصة الفنية والحررة" إلى فن.

- وإحدى المسرحيات التي شاهدها إبسن فى المسرح الملكى والتي فيما بعد قُدمت فى بيرجن كانت معركة النساء **Bataile de Dames** وهى مسرحية كوميدى لسكريب وليجوفى والتي دافعت عن القضية النسائية. والآن وقد نسى ليجوفى تماما، أصبح شخصية هامة فى الحياة الفكرية الفرنسية؛ وكان يلقي محاضرات عن الحركة النسائية فى كلية فرنسا وجمعها فيما يعرف بـ التاريخ الأخلاقى للأنثى (١٨٤٨) ، والتي كان نقاشها الأساسى يدور حول ضرورة تعليم المرأة. وكان للكتاب تأثير كبير على الحركة النسائية فى سكندنافيا.

- وكان أكثر تابعى ليجوفى المتحمسين هى صديقة إبسن كاميلا ويرجلاند كوليت Collett (١٨١٢ - ٩٥) ، والتي بدأت الحركة النسائية النرويجية والرواية النرويجية الحديثة بـ بنات حاكم الحى. ولأنها قد عارضت صديق مراسلة مثل "جورج ساند" الذى أعجبت به، أخرجت كوليت روايتها بلا عنوان فى جزأين فى ١٨٥٤ و ١٨٥٥، وذلك قبل مسرحية ميل Mill إخضاع النساء بخمسة عشرة عاماً. وقد أصبحت مشهورة كمؤلفة فى يوم وليلة. والكتاب، كما قالت فيما بعد ، كان "أول شهية"، وهذا ما حدث فعلاً لعدة أسباب : كانت الرواية هى أول محاولة فى الواقعية فى الأدب النرويجى، ومؤلفه كان امرأة، وموضوعها كان اضطهاد المجتمع المنتظم للمرأة.

- ورواية كوليت، والتي ظهرت فى أول مراحل يوتوبيا الحركة النسائية النرويجية، هكذا أطلق عليها بسبب افتقارها إلى الاهتمام بالإصلاح السياسى

المباشر، تدافع بطريقة ضمنية بأنه لابد من حصول النساء على حق التعليم والزواج ممن يرغبن. وفى عالم بنات حاكم الحى فإن كل ما يهم هو النجاح الذكورى وممتلكات العائلة. وفى قصص متوازية فإن البناتين الأكبر سنا واللتين تربيتا على التزين وأن يصبحن ربات بيوت وأمهات تتزوجان زواجا كارثيا وبلا حب من رجلين غير مناسبين كما يعتقد أبواهما. وتهتم الحبكة الرئيسية فى الرواية بصوفى، الابنة الصغرى، شخصية غير متطابقة وغير سعيدة وذكية تتعذب بسبب بؤس أختها ومنقسمة بين رغبتها فى التعليم والاستقلال والتزامها بالزواج المناسب. وعندما يهتم بها سكرتير والدها جورج ويصبح مدرسا خصوصيًا لها، تقع فى حبه. وفى هذه النسخة النسائية من الأسطورة، يمر المدرس بتحول مع تلميذته، إذ إن ازدهاره الفكرى يقلل من تصويره بأن النساء لا يصلحن للتعليم؛ وكما تعلم صوفى فإن جورج يقع فى حبها، ولكن فى النهاية، فإن سلطة العالم شديدة أكثر من اللازم. فيفترق الحبيبان، وتتزوج صوفى زواجا مناسبًا من أرمل غنى فى متوسط العمر وتكرس حياتها له ولتربية أطفاله.

- ولقد لقيت رواية كوليت معارضة شديدة لنفس أسباب المعارضة لمسرحية كوميديا الحب، بعد ثمانى سنوات : "إن كوليت تبالغ ! وهناك أيضا حالات زواج سعيدة!" ولقد قرأت ونوقشت ليس كأي عمل آخر فى وقتها فى سكندنافيا.

- وكانت كوليت فى الواحد والأربعين من عمرها عندما نشرت بنات حاكم الحى. ولأنها قد ترملت وهى فى الثانية والثلاثين ، فقد كرست ما تبقى من

عمرها لقضية المرأة. "والآن سوف أتكلم!" هكذا صرخت في من معسكر الصم ((١٨٧٧- ٢٠ : ٣٧٦)، ولم تترك أحدا. وفي مقالها "النساء في الأدب" وهو تبؤ رائع بتحليل الحركة النسائية في القرن العشرين للتمثيل الأدبي للنساء ، تستفيد كوليت من "الانثى الخالدة" لجوته Goethe، والواقعيين والرومانسيين الفرنسيين وكتاب "ألمانيا الصغيرة" والرواية الانجليزية في العصر الفيكتوري. ولم تعثر كوليت على نساء حقيقيات في أى مكان، ولكن فقط تركيبات نسائية من صنع الرجال : "شيطان نصف مزعج، نصف قديس، نصف فاتنة، نصف أخت ترحم - نار في قشور الجليد، أو بالشكل الآخر؛ وباختصار هنا كل النماذج الأصلية لكل نمط "أبى الهول والأهداب" (الأعمال ٢ : ٣٨٦ - ٨٧).

- ولأنها لا تمل ولا تتعب، كانت كوليت تسافر بلا انقطاع، تحاضر وتكتب عن الحركة النسائية. وقد قابلت عائلة إبسن في أوروبا بعد سنوات من كوميديا الحب، عندما أصبح إبسن مؤلفا مشهورا. وكان من الطبيعي أن تصبح هي وسوزانا إبسن صديقتين يتبادلان الإعجاب. ومع البروش الأثرى الذى أرسلته كوليت ذات مرة إلى صديقتها أرسلت قصيدة ثناء على "عقلية سوزانا وروحها وإرادتها القوية" والتي أعطت نموذجا للمرأة الحديثة (أعمال ٢ : ٤٩١).

- وكان من الطبيعي أيضا أن يجد إبسن المتمرد في كوليت الروح الأسرية. وفي عيد ميلادها السابع عشر، ٢٣ يناير ١٨٨٣، كتب إبسن إلى صديقه لكى يهنئها واعداء إياها أنه وسوزانا سوف يشربان في صحتهم ولكى يمتدحها : "إن

النرويج الآن وقد تطورت سوف تحمل آثار روحك وعملك الرائد . وبالنسبة للأجيال القادمة، سوف ينظر إليك كإحدى المحاربات اللاتي بدونهن ما كان يمكن صنع مثل هذا التقدم" (LS ٢١٥-١٦). وفى عيد ميلادها الثامن عشر كان إبسن هو الذى أخذ كوليت إلى المنضدة فى العشاء الرسمى المقام على شرفها: ولم تكن معتادة على مثل هذا النوع من الحفلات، كما قالت، وقارنت نفسها بسفينة الفايكينج القديمة التى كانت قد اكتشفت لتوها فى جوكستاد.

- وكانت كوليت إحدى الكاتبات القليلات واللاتى اعترف إبسن بنفوذهن. وقد خرج من طريقه ليشير إلى دين كوميديا الحب نحو بنات حاكم الحى من خلال تخصيص إحدى استعارات الرواية، مقارنة الحب بالشأى. وفى الرواية، تسمح مذكرات مارجريت للمؤلفة بأن تسجل آراءها الخاصة حول الحب والزواج. وفى نص حول وحشية الحب، تحذر كوليت :

لا تتلاعب بإهمال مع أوراق الشجر الضعيفة فى قلب الحب، بالاعتقاد الزائف بأنه فيما بعد بأن أوراق الشجر الجامدة سوف تتفتح أيضا - لا لن يحدث هذا . فالفرق بين الاثنين كبير جدا مثل الفرق بين الشأى الذى نطلق عليه نحن المخلوقات البشر تلك التسمية والشأى الذى يشربه جلالته (امبراطور الصين) والذى هو الشأى الحقيقى؛ فهو يجمع أولاً وهو هش جداً لدرجة أن من يقومون بجمعه لا بد أن

يرتدوا القفازات، بعد أن يكونوا قد غسلوا أيديهم، على ما

أعتقد ، عشرون مرة (أعمال ١ : ٣٣٣).

- ويوسع إيسن استعارته إلى تصور متقن، ويقارن إيسن البراعم غير المتفتحة "لمملكة الحب العلوية" بالشاي الأسود العادي "على أنه مختلف عن الأول مثل اختلاف الحرير عن النبات الذي تصنع منه الحبال". وحتى هناك شاي لحم البقر/ "حب لحم البقر" تماما مثلما لا بد أن يعبر الشاي الصحراء بواسطة القافلة والتي تدفع ضريبة وتأخذ ختم عند كل حدود، لا بد للحب أن يظهر "أختام ووثائق" الزواج حتى تصبح "المملكة العلوية" قصة خيالية والحب نفسه يتم نسيانه (١٥٧ - ١٥٨). لقد تحولت لغة دفاع مارجريت ولغة رواية كوليت بشكل عام، لغة العاطفة، تحولت إلى لغة سخرية غير أن استعارة تدمير الحب في كلام فولك الساخر تظل لغة مصدرها المذهب.

- إن ما تدين به في الأساس كوميديا الحب لبنات حاكم الحى يكمن في قصة سفانهيلد، والتي اسمها نفسه، كما يعلق فولك، "يحمل معه فكرة التضحية من أجل خطايا العمر" (OI 2 : 213). وشخص سفانهيلد الذي سمي على اسم شخص آخر هو سفانهيلد التعيسة في بطولة فولصانج ، ابنة سيجورد وجودران، والتي ماتت تحت أقدام الأحصنة كتكفير للآلهة عن الزواج الذي رتبت له عائلتها. ويجعل إيسن التضحية بسفانهيلد "سفانهيلد الثانية" يحل فولك بطريقة قاسية ولكن بدقة، وبشكل مباشر أكثر على أنها "برى لا بد من اسالة دمه

للتكفير عن ذنب الأمة" (١٣٢)، ويتم التضحية بها. ومثل نساء بنات حاكم الحى، لا تتزوج سفانهيلد ولكن تحرم منه. ومثل بطلة رواية كوليت صوفى، فإن سفانهيلد تعتبر غريبة فى مجتمع برجوازي تسيطر عليه فكرة الزواج. تشعر بالملل وغير سعيدة فى حفلة شاي منزل نزلاء أمها. ويصف فولك رؤيته لها لأول مرة : " كان هناك حشد يرتدى ملابس على الموضة ويجلس حول المنضدة: / وكان الشاي له رائحة عطرة / والحديث يئز/.../ وكان لديهم قدر كبير من الأخلاقيات والدين / تلك الوصيفات المعجوزات الناضجات والنساء الكاهلات الجديرات/ وقد مدحت الزوجات الصغيرات الجو العائلى / بينما كنت أنت تجلسين فى صمت بعيدا تمامًا / مثل طائر على السطح" (١٣٢). ويفسر جالدستاد بطريقة غبية انعزال سفانهيلد كحجر عثرة فى طريق مجتمع مهذب؛ ويقول عن المرأة التى كان يهدف لأن تكون زوجته "من الناحية الاجتماعية، فهى ما زالت غير لبقة قليلاً" (١٢٦). وهذه القسوة والقياس السطحي لما تستحقه سفانهيلد يقود فولك لأن يبدأ ما قد أصبح لحنا ثنائيًا حول "تصوير السيدات".

فولك:

(فى بهجة) إنهن إلى حد ما مثل بذور بنات الشقاء فهن ينبتن بدون أن يلاحظهن أحد فى الصقيع والجليد.

جالستاد:

فى الكريسماس يتم زراعتهن فى حلبات الرقص.

فولك:

تربة خصبة، يكتسبن فيها

أذنا تسمع الفضيحة، وتذوقا للعظمة.

جالدستاد:

وحتى بداية الربيع، فهن يظهرن.

فولك:

كسيدات صغيرات أخضرات ورقاقات.

- لقد ناضلت سفانهيلد ضد السيدات المتزوجات، والتي فى "قفصها الذهبى" ينوح فولك، "سوف تزدهر السيدة الجميلة" ولكن "تموت المرأة" (١٢٣). ويكبح إبسن سفانهيلد أحلام أمه أن تصبح رسامة وبشكل أقل احتراماً، ممثلة. ولقد جربت سفانهيلد الرسم، تشرح لفولك، ولكن معتقدة أنه لا تتمتع بالموهبة، فقدت الاهتمام واستمرت فى المسرح. "ولكن حينئذ ظهرت العمات بنصائحهن" (١٢١). وقد تم حسم الموضوع عندما أجبرتها العمة الكبرى على أن تعمل كمربية، الوظيفة الوحيدة المناسبة لامرأة غير متزوجة. وبطريقة طبيعية أبقت العائلة سرا على هذه القصة المؤلة فى التمرد: "إن مستقبلى، ألت تعلم، ربما يكون فى خطر / إذا ما سمع عنه الشباب المذهب". إن قصة سفانهيلد هى قصة شجاعة فاشلة وآمال محبطة؛ "أردت أن أكون حرة وأقف بمفردى". وكان

استسلامها لعماتها قد روضها للأفضل، وخطبتها القصيرة لفولك غير المناسب، المستبعد من النزل بسبب انتقاداته، هو علامة على ثورة وقتية أخيرة في استسلام حياتها. ومثل صوفى ، تتزوج سفانهيلد زواجا مناسباً بلا حب مع رجل غنى أكبر سناً منها. "والآن سوف يتم زفاف ابنتي" هكذا تصبح السيدة هالم فى نشوة، وهى تقود حشد الأقرباء الذين فى نهاية المسرحية "يندفعون نحو سفانهيلد وجالستاد ويحيطونهما بمرج عال" (٢٠١-٢).

إن المرأة الذكية النشيطة والتي وصفها فولك ذات مرة بأنها مثل "الفضة المصقولة بين النحاس" (١٢٢) قد استعدت لزواج بلا حب، محطمة مثل من تسمت باسمها، بسبب خطايا العمر. ومثل الزوجة التى تزوجت بشكل جيد فى مسرحية ماجدالين ثورسين قصة جدتي، فإن سفانهيلد أيضا سوف يكون لها "بيت مريح" وحديقة جميلة - وفستان حرير أزرق، وفازة من البورسلين بها زهور صناعية، وطائر الكنارى فى قفص وبيغاء فى قفص آخر". (صور الحياة ٦٥).

- وقد تسببت كوميديا الحب فى فضيحة شخصية وأدبية دمرت سمعة إيسن السيئة بالفعل. فقد صدم الجمهور غير الفاهم بشدة عنما وافقت زوجة الكاتب المسرحى التى لم يمر على زواجها أربع سنوات على عمل فكرته الأساسية تعنيف الزواج. وفيما بعد كتب إيسن أنه عندما رفض أن يجعل من مواطنيه فى البلد "معترفين بأبيه" تم حرمانه كنسياً (LS ١٠١) . ولم تكن عائلة إيسن، بشكل غاضب، ترضى بهذا.

- إن ثرثرة أوسلو لم يستطع فهم أن سوزانا إيسن لم يكن لديها أى سبب لكى تكره كوميديا الحب. بل على العكس، فقد اتفقت بلا شك مع فولك ومبدعه بأن الزواج كان لحظة صعبة بعد الاستمتاع الرومانسى بالمغازلة. وقد عاشت، مع ذلك، أربع سنوات من الفقر والقلق وتعسرت فى ولادتها. وعاشت مع زوج يصارع الاكتئاب العميق. ولا بد أنها كانت سعيدة وهى ترى نفسها فى سفانهيلد التى تعلم الشاعر زيف المرأة كمصدر روحى للتأمل. إن كوميديا الحب والتى فيها كتب إيسن بنفسه متحرراً من توقعاته الساذجة عن الحب والالهام الأنثوى، والتى فيها لأول مرة يهاجم المفسد الاجتماعى خاصة الاتجار بالنساء كزوجات، كانت مسرحية راقية لسوزانا إيسن.

- غير أن سفانهيلد التى تطرد الشاعر، ولتخوفها من اختبار حبهما ضد واقع الزواج هى نقيض سوزانا إيسن، وإذ أن سوزانا كانت قد تزوجت الشاعر؛ فلم ينعم بالحياة السعيدة بعد الزواج، كما توقع فولك وسفانهيلد، ولكنهما عاشا فى سعادة وتعاسة وخرجا سالمين مع بعضهما. ويحذر جالستاد "إن الحب يختار ليس زوجة / ولكن امرأة / وإذا لم تكن زوجة تتاسبك؟" (١٨٨). غير أن إيسن لم يشعر بخيبة الأمل هذه وعندما كتب أن كوميديا الحب هى التعبير الكامل للرجبة فى الحرية التى منحها الزواج له، كان بلا شك يشير إلى تأثير عدم ثقة سوزانا فى التفكير التقليدى، وكراهيتها للأكاذيب والنفاق، باختصار، حررتها فى التفكير. لقد كانت كوميديا الحب إجلالا لروح زوجة المؤلف المتحررة والقوية، وكان هذا بلا شك أحد الأسباب التى جعلت سوزانا تستحسن المسرحية.

الفصل الرابع

الحب والمملكة

أوه ، أيتها الحياة - لا ليس هناك فرصة ثانية للعب معك.

أوه، يا له من شيء مروع - لا هنا ترقد امبراطوريتي لا

بيرجينت ٥ : ٥ (١٧٨)

تأنيث التاريخ : المدّعون

- بعد مرور عام من الاستقبال العدائي لكوميديا الحب، تذوق إيسن أول نجاح شعبي وناقده له مع مسرحية المدّعون. وكونها آخر أعمال إيسن القائمة على التاريخ والبطولات النرويجية، تعالج المدّعون الحروب الأهلية في القرن الثالث عشر. وفي نسخة المعارضة النفسية التقليدية التي شخصها شيلر Schiller على أنها السذاجة ضد العاطفة تخيل إيسن في هاكون هاكونسن Haakonsson طفلاً محظوظاً واثقاً من نفسه والذي هو نفسه يعلم أنه مولود للعظمة وفي Earle skule شخص معذب يشك في نفسه. ويصاحب التعارض النفسي صراع بين تصورين للحكم؛ سياسة سكول Skule في التقسيم والغزو، والذي يهدف إلى الإبقاء على مكانة الملك العالية، يعارض مهمة هاكون في تشكيل مملكات النرويج المتحاربة في أمة واحدة.

- ومنذ ظهورها؛ قرأت المدعون على أنها نزاع نفسى وأيديولوجى بين خصمين. ومع ذلك، ومع هاكون / سكول المضادة، يخلق إيسن صراعاً متوازياً والذي فيه ينتمى الرجلان إلى نفس الجانب. وعلى الرغم من اختلافهما كبشر وكحاكمين، فإن كلا من هاكون وسكول يرفضان الحياة الشخصية من أجل الدولة، رافضين كل شئ ما عدا تنافسهما على العرش. وكانت النساء اللاتى استخدماهن وأساءا معاملتهن هن اللاتى عارضن عداواتهما الدموية، واللاتى كن ذات مرة ضحايا لصراع السلطة ووكلاء انتقالها من محاربين إلى صانعى سلام.

- ويبدأ إيسن مسرحيته التاريخية مع تعذيب امرأة بالنار. وتنتظر زمرة هاكون وسكول المتنافسة فى فناء الكنيسة، بينما الملكة انجا Inga أم هاكون ، تمر باختبار الحديد اللامع حتى تسكت تهمة أعداء ابنها بأنه غير شرعى. وبينما يغنى الكورس جلوريا تفتح أبواب الكنيسة وتعرض انجا يديها غير المحترفة على الحشد، وتطلق كلماتها الوحيدة فى المشهد "لقد حكم الإله. انظروا إلى هاتين اليدين، بهما تحملت الحديد الساخن الأبيض" (٢ : ٢٢٢). ومع أنها كانت أيقونة حية، فإن هاكون يحتضن هذه "المباركة جداً من بين النساء" (٢٢٢) والتي وساطتها أكدت مستقبله السياسى ثم يطردها، متوقفاً فى بهجة انتخابه ملكاً.

- ويقدم المشهد الثانى عالماً مناهضاً للأنثى إلى عالم الذكورة فى السياسة والعنف. وكونهم يحتفون فى الظلام، فإن رانهيلد ومارجريت وسيجيريد - زوجة سكول وابنته وشقيقتها - يراقبون من النافذة الحشد الهائج من الرجال.

ويضع العالم الداخلى المهمش اطاراً ومقياساً للعالم الخارجى حيث إن النساء لهن حرية التعبير عن حزنهن على سفك الدماء فى الماضى وعن خوفهن من المزيد الآتى. وتصف مارجريت ورانهيلد كيف أن الكراهية تحول وجوه هاكون وسكول إلى وجوه أصدقاء. وسيجيريد التى أصبحت كاساندرا فى يوم زفافها عندما ذبح زوجها وبدا الحديد والدم وكأنهما يفلقان العالم الذى حولنا عن أعيننا، تتنبأ بأن سكول "سوف يفقد روحه" إذا ما حصل على سلطة ملكية (٢٥٨). وكونها منقسمة بين إخلاصها لأبيها وحبها لهاكون، تعلن مارجريت عن انتصار هاكون، وتغادر أمها المرتعشة تبكى خيبة أمل زوجها أقل مما تبكيه عن المعاناة العامة التى تعلم أنها ستأتى لاحقاً.

- ويؤكد الملك الشاب مخاوف النساء وهو يبدأ حكمه من خلال جعل نفسه نموذجاً للمناعة الذكورية ضد العاطفة: "إن كل شئ يعتبره الملك غالباً لا بد أن يزال" (٢٣٣). ويأمر أمه بالرحيل سريعاً، وبطريقة مشابهة، يجهز لزواج ملائم سياسياً من مارجريت، والتى تعلق فى حزن بأن "الأمر سيستغرق وقتاً طويلاً قبل أن تحتاج لأن تطردنى" (٢٣٦).

- إن أزمة ملكية هاكون المشتهاة - تمرد سكول - تقود الملك لأن يكتشف حماقته. ويتحرك مشهد التعرف فى الفصل الثالث من تصوير لحنى للحب

الزواجى إلى عرض مسرحى لمنافسة شديدة بين رجلين قويين، إلى عرض مسرحى ثان لحب الزواج وأخيرا إلى تأكيد لأولوية الحب والروابط الإنسانية فى شئون الرجال. ويبدأ المشهد بإحدى الفقرات الرقيقة جداً فى أعمال إيسن "أغنية المهد"، والتي تغنيها مارجريت بمفردها مع رضيعها".

الآن يمتزج السطح والعارضة الخشبية مع

السماء المليئة بالنجوم فوقنا

وينهض طفلى هاكون

على أجنحة الحب الخالية من الأحلام ...

ومضيف الإله الملائكى يراقب

الطفل طوال الليل

فليبارك الإله، يا صغيرى هاكون،

وأملك تراقبك أيضاً (٢٧٨)

- وعند وصول سكول فإن الأم الشابة تعرض طفلها بفخر على أبيها وتدعو :

"فليجمع السلام أخيراً عائلتنا" (٢٧٩). غير أن سكول يتطلع إلى استمرار خط

هاكون الملكى ويحلم بسرقة حفيده. وفى المواجهة التى تلت، يطالب سكول هاكون بنصف المملكة. وكونه متأكدا من غرضه الملكى، يعلن هاكون عن الهدف الحقيقى لحاكم النرويج فى عبارة مشهورة الآن فى النرويج كخطاب مؤسسى : "رجال ترونديلاج حاربوا رجالا من فيكين. ورجال من أجديسه حاربوا رجالا من هورديالاند ... والآن لابد أن يتحد الجميع... هذه هى المهمة التى ألقاها الإله على عاتقى" (٢٨٢). وكونه رجل عصره كثيرا، فإن سكول غير المتفاهم يغادر فى غضب لكى يعلن نفسه ملكا.

- ومستجيبا للمصيبة بعقليته الأحادية العنيدة المعتادة، ينادى هاكون على زوجته، ويطلعها على الأخبار "ملكان فى الأرض!" (٢٨٦) - ويطلب منها النصيحة فى كيفية قتل سكول. وتتشدد مارجريت زوجها "وهى تفوم فى حزن شديد وتركع أمامه : هل نسيت أنه أبى؟" (٢٨٧). ومعتزفا بأنه فعلا قد نسى، يرفع الملك زوجته إلى أعلى ويحاول تهدئتها بكلمات تظهر أنه يسيء فهم بؤسها : "تشجعى ولا تبكى ؛ فليس اللوم عليك فى هذا الشأن". والهدف الحقيقى من شفقتة هو نفسه : "يا إلهى ، يا إلهى، لماذا تلحق بى هذه الضربة الشديدة، أنا الذى لم يفعل أى شئ ضدك!" (٢٨٧).

- إن هذه الاستغاثة - ذروة قسوة فؤاد هاكون على زوجته - يتبعها اعترافه بالخطأ. وشئ ما أكثر أهمية من العرش هو الذى يوقف انشغاله بالتهديد من فقدانه. ووكيل التغيير هو أمه، غير قادرة على الرغم من أمر ابنها، على البقاء

بعيداً. "أمى ! تجلس مثل كلب على عتبة باب ابنها ! وكنت أسأل لماذا ابتلانى الإله!" (٢٨٧). ويصهر حب انجا قلب الملك ويعترف : "مارجريت - الأم - لقد ارتكبت خطايا جسيمة. لقد أغلقت قلبى ضد كلاكما - وأنتما الكريمان جداً فى حبكما". وجاذب أمه وزوجته نحوه، فإن المحارب الذى كان ذات مرة لا يشعر بأى شىء ما عدا مهمته القومية يوضح ما يئس منه قبل دقائق : "حتى لو هناك ملكان فى النرويج، فهناك ملك واحد فقط فى السماء - وأجرؤ على القول بأن لديه القدرة على الاهتمام بالأمور" (٢٨٨).

- ويغير تحول هاكون فكرته عن الملكية ويهجر التصنيفات الجنسية عن الشعور الأنثوى والعمل / الذكورى والذى كان يحكم سلوكه. ولكى يوقف سفك الدماء فإنه يناشد سكول قبول ما هو نفسه قد رفضه فى وقت سابق فى خوف تقاسم المملكة بينهما. وعندما يرفض سكول، يجد هاكون نفسه مضطراً لأن يضع ثمناً على رأسه، ولكن على انفراد، يأمر تابعاً له بأن يقنع الإيرل بالهروب.

- وحيث إن لين هاكون يأتى من التأثير بحب النساء، فإن قرار سكول الجديد ينتج عن برهان قوته الذكورية على تدمير أعدائه، فى شخص الابن. "ولكن لديك ابنة، يا سيدى - ابنة جميلة ومهذبة" (٣٠٠)، يذكر جانكير عندما ينحسر سكول على افتقاره إلى أولاد. "لو كانت ابنتى ولدا ما كنت سألتك أى موهبة أحتاج إليها لكى أكون ملكاً". هكذا يجيب سكول. وتتجزر رغبة الإيرل عندما تصل انجيجورج عشيقته التى نسيها طويلاً، لتقدم له الابن الذى أخفت وجوده. ولأنه قد تربى فى

كنف الرهبان، فإن بيتر عابد الأب والتابع الذى لا يساورها الشك، هو الليفانت المناسب لرجل ليس متأكدًا من قدراته الخاصة: "أبى، أبى العظيم الرائع ... دع قضيتك تصبح قضيتى، ومهما تكن قضيتك، فإننى سأعرف أنتى أحارب من أجل الحق" (٣٠٦ - ٧). ولأنه رغب فى أن يظهر كقائد خيالى لابنه، يقدم سكول حلم هاكون لتوحيد النرويج كحلم من عنده هو، ومع بيتر كإلهام فإن قلقه يحول نفسه إلى ذاته المتغيرة، التعصب. وكونه مدعوما من القوة المستعارة للذرية الذكورية، ينهض لى يتحدى التماس هاكون فى تقسيم المملكة فى انفجار من الكراهية الهستيرية:

هاكون:

فكر فى ملكتى ، ابنتك !

سكول:

لدى ابن ! لدى ابن ! أفكر فقط فيه.

هاكون:

وأنا أيضا لدى ابن، وإذا ما سقطت فسوف تؤول المملكة له !

سكول:

اقتل طفل هاكون حيثما تجده ! اقتله على العرش؛ اقتله أمام مذبح الكنيسة؛

اقتله وهو بين ذراعى أمه ! (٣١١)؟

- إن هياج سكول يخفى عدم ملائمة لا يستطيع أن يعوضها إخلاص بيتر الذكورى. ويكشف إبسن بشكل واضح عدم مقدرة سكول على الحب وعدم قدرته على القيادة فى العجز الجنسي والجبن الجسدى لرجل الدين الخيالى جدا الأسقف نيكولاس. وبعد أن نال منه الطموح والحسد فقد قضى حياته فى تدبير المؤامرات من أجل استمرار الحرب بين الرجال العظماء الذين يكرههم. وهو الذى ينعش الحرب الأهلية من خلال أوامره السرية لإنجبيجورج من أجل إنجاب ابن سكول. وبعد حث سكول على العنف، فإن بيتر هو أداة رجل الكنيسة العجوز، والذى يتضمن اعترافه وهو على فراش الموت، تحليله الجنسي النفسى عن جرائمه : "لقد كرهت لأننى لم أستطع الحب ... والآن وأنا فى عمر الثمانين ما زالت لدى هذه الرغبة فى قتل الرجال واحتضان النساء - ولكن كان نفس الشيء بالنسبة لى مع النساء كما فى المعركة، مجرد اشتياق ورغبة، عاجز منذ الولادة" (٢٧٤).

- وفى الصراع الدموى الذى تلى رفضه للسلام، فإن تخطيطات سكول الحربية تحول الناس فى المدينة ضده. وأمله الأخير هو أن يبرهن على شرعيته من خلال الظهور فى جانب مقام القديس أولاف. وعندما فرح بإعلان بيتر أن المقام ينتظره، يستمع سكول حينئذ وهو مرعوب بينما المتحمس الشاب يصف كيف مرقَّ المقام من أعلى مذبح الكنيسة وسحبه من الكنيسة تحت لعنات الرهبان. ولأنه كان مرعوباً من تدنيس المقدسات، يرى سكول ابنه يتحول إلى سارق كنائس

حقير جداً، ويتحول إخلاصه إلى خطيئة مميتة. فيهجر نضاله الذى لا طائل منه ويهرب، وهو يشعر باليأس على روح ابنه.

- ويواجه سكول حياته المتخبطة فى دير اليجستير، حيث سيجريد رئيسة الدير، وحيث اتخذته مارجريت وراجنهيلد ملجأ. ومثل هاكون قبله، يطلب سكول المغفرة وهو يمتدح ما قام به : "أيتها النساء المهذبات العاشقات ! أوه، كم الحياة جميلة ! ... زوجتى ، ابنتى ، لقد عثرت على السلم والنور" (٣٣٥). غير أن ظهور بيتر المفاجئ مرة أخرى، والهدية المسمومة، وما زال متبعاً أوامر وصرخات الموت، يذكر بجسامة خطأ سكول. ومطالب بشدة بالأماكن التى يوجد فيها ابن هاكون، يعلن وبدون استيعاب للموقف، تواجه زوجة سكول وابنة سكول بالابن الغالى الذى فضله عليهم. ويصيح رانجهيلد، "هل يمكن أن يكون هذا هو الذى أغدقت عليه حبك؟" وتوبخ مارجريت أباهما كيف استطعت أن تنسانا جميعاً من أجله؟" (٣٣٦). ويملاً سماع بيتر وهو يصرخ لتنفيذ أمره - "اقتله، اقتله وهو بين ذراعى أمه!" - يملأ قلب سكول بالرعب والندم، ولأنه يعلم أنه لو وصل رجاله قبل وصول رجال هاكون لا يمكن منعهم عن قتل طفل مارجريت، يعلن سكول عن قراره بالذهاب إلى الموت على أيدي سكان المدينة، وهكذا فإن الرجل الذى يتبرأ من ابنته يموت من أجل سعادتها، الرجل الذى طالب بموت حفيده يموت من أجل انقاذ حياته، وليس ابن مارجريت هو الذى سوف يموت ولكن ابن سكول الذراع القوية لحملة سكول نحو السلطة سوف يكفر عن عبادة أبيه فى جانب أبيه. وتكتمل المسرحية بسؤال سيجريد البلاغى : "ألم نخيف النساء اللاتى وقفن

لفترة طويلة فى حجرات غامضة وهن مرعوبات ومخنفيات فى ركن مظلم، يستمعن إلى طبول الحرب والموت وهو يطاء الأرض كلها^{٢٣٩} . وبينما تدق الأجراس تدخل النساء الكنيسة لكى يغنين أغنيات شكر على نهاية سفك الدماء ولم يعد مفروضا عليهن مشاهدة "مشهد الصراعات الدموية للرجال نحو السلطة مع رجال آخرين، وتضحياتهن الخفية بالعلاقات الإنسانية والقيم العاطفية فى البحث عن السلطة". وعندما يصل هاكون لبدء حكم يسود فيه السلام والوحدة، يعلن أحد الأتباع : "أخيرا بوسعك أن تبدأ مهمتك الملكية ويداك حرة. وهناك تجد من تحبهم" (٢٤١). وتنزل الستارة "بينما أغنية النساء تزداد علوا من جوقة الترتيل" (٢٤١).

- إن مفزى النساء فى المدعون يكمن ليس فى "تعطشهن الشديد للحب" (١٦٢)، ولكن فى قوة هذا الحب للتأثير على العالم. ومثل نساء مسرحيات شكسبير التاريخية، واللاتى حسب عبارة جوليت دوسيتير يرمزن "إلى الخلود والإخلاص ضد الأحوال السياسية المتغيرة، فإن النساء فى المدعون يشكلن عالما أنثويا مناهضا من الحب والاستقرار فى مواجهة عالم الذكورة فى العنف والصراع - ولكن إذا كان بوسع نساء شكسبير فقط أن يقللن من مكاسب عالم الذكورة من خلال خسائرن (دوسينبير ٢٩٧)، فإن نساء المدعون يفرضن قيمهن على المطالبين المتصارعين على السلطة. وكما أوضح كيتانج Kittang فى مقال قيم، المدعون يتخللها نظرية رومانسية مسيحية غاشية للتاريخ، حيث التفكير الرائع لهاكون هاكوننصن لتحويل ما هو " Rike " إلى ما هو " Folk "

بمعنى تحويل الملكة إلى شعب، يعبر عن الخطة المقدسة من أجل النرويج. وفى نسخة إيسن من القصص الوطنية فإن هاكون يرضى باقتسام النرويج مع سكول من أجل حياة وروابط البشر، وبما أنه أولا الملك وبعد منافسه على السلطة يحتضنان قيم الأم والزوجة والابنة، فإن ما هو شخصى يؤثر فيما هو سياسى، وما هو مؤقت فيما هو غائى. إن نساء مسرحية إيسن التاريخية واللاتى يبدأن كأشياء - جوائز وأدوات سياسية - يظهرن كموضوعات وهكذا لا يعلمن خارج التاريخ، ولكن بدلاً من ذلك يساعدن فى صنع التاريخ.

تزاوج السماء والأرض: إلهاته وإلهتها فى "براند"

- فى خريف ١٨٦٣ ، تقريبا فى نفس الوقت الذى باع فيه المتظاهرون للنشر، تلقى إيسن خبراً سعيداً : منحته الحكومة أخيراً جائزة منحة الكاتب. وكانت المكافأة الصغيرة برهاناً من بين أهم الجوائز، على أن إيسن سوف يفوز فى نهاية عمله الطويل، لأنها قد سمحت له بأن يؤدى شيئين منفصلين ولكن متصلين يشكلان خطأ واحد فى حياته كفنان وهو أن يغادر النرويج ويكتسب خبرة العالم المطل على البحر المتوسط.

- وفى مايو ١٨٦٤، عبر إيسن جبال الألب وانطلق حسب عبارة جوسى Gosse إلى "وميض وعظمة إيطاليا" من "سجنه الجليدى" (A ١٣ : ٨٣ - ٨٤). وكانت شهره الأولى فى إيطاليا عبارة عن صدمة ثقافية له. وقضى أيامه الأولى وهو ينعم بشمس إيطاليا ويشرب فى آثار روما القديمة. ولكى يهرب من حرارة

الصيف الشديدة، فقد تحرك إلى تلال الألب حيث انضم إلى مستعمرة اسكندنافية وقضى الصيف وهو يستمتع بالفراغ وقد أثرت فيه روعة ثقافة بلاد البحر المتوسط وبهجة الحياة المتعمقة، ومثل الشمس في الجنوب، كانت تترك بصمتها على كل شيء كتبه بدءاً من براند Brand.

- إن إطار الجدل الدرامي لبراند يتطلع إلى مثلث كاتالان لرجل محصور بين امرأتين متنافستين، جيرد التي هي "فيوريا" المسرحية تظهر في لحظات هامة لكي تتخس بمهماز بطل الرواية في مهمته، والمهذبة أجنس Agnes، مثل أوراليا، هي زوجة بطل الرواية، وترتبط بالحياة الشخصية. ولكن في براند، فإنه ليس هناك اعتراض على المرأة المهذبة، ولكن بدلاً من ذلك متابعة لمهمة البطل، وهذا بسبب تكريس براند لندائه بأن أجنس تحبه. وما تشاق إليه هيورديس في الفايكينج في هيجلاند مع سيجورد، تفعله أجنس مع براند : زواج حب مكرس لمسمى عظيم. وتدرجياً ومع ذلك تصبح أجنس المعارض الرئيسي لبراند في النموذج المتعارض ذكر/ أنثى في المدعون. حيث إنه لو كان الكاهن المهاجم للمعتقدات الدينية القديمة هو أكثر شخصيات إيسن بطولة، فإن تكريسه التام لعمله يجعله لا إنسانى. وقد أعطى إيسن بطل روايته مهنة مثل مهنته، والتي حددها بـ "العمل على إثارة الناس في أمتنا وحثهم على الخروج بأفكار عظيمة" (LS ٥٧). ولكن في إبداع قائده الأخلاقى الملهم، فقد عرض إيسن من الآن فصاعداً ما سوف يأخذ صفة طريقة العمل - الفحص القاسى لنظرية الحياة أو شكل من السلوك يصل إلى دلالاته النهائية. وقد لاحظ إيسن نفسه ما قد أصبح

الآن شائعاً : "بيرجنت هي مسرحية ذات أفكار متناقضة لبراند" (LS ١٢٤).
وكما اتبعت مسرحية بيرجنت مسرحية براند، كما قال إيسن "كما لو كانت هي نفسها" (LS ١٠٢)، ولهذا فقد اتبعت براند المدعون. ومثل هاكون فإن براند يعتبر نفسه مدعوا بشكل إلهي إلى عمل حياته، ناكرا مشاعره ومضحياً بمشاعر الآخرين، وفي معارضة استبدادية براند، فإن أجنس مثل نساء المدعون ترمز إلى العاطفة والتسامح، ولكن بينما في المدعون يتحد العالم الذكوري مع العالم الأنثوي، فإنهما يظلان منفصلين في براند، حيث إنه وعلى العكس ممن سبقه، لن يسمح براند للمشاعر بأن تخفف من أوامره الأخلاقية.

- وتظهر أجنس، التي علامتها هي الشمس، في الفصل الأول من براند وهي تغنى أسفل جبل تضيئه أشعة الشمس مع خطيبها اينار "أطفال بهجة حقيقيون" (٣ : ٨٧). ويقابلان النبي الوحيد براند، والذي يسخر من عبثهم ويعطى تعهداً بـ "إله الجروح وكادحى خدمة الوقت ... (الذى) يمرض / الثلاث آلاف سنة هذه (٨٨)" وكونه مقوض من طاقته بسبب محاضرة براند، فإن أجنس مرهقة جداً لدرجة لا تستطيع معها الاستمرار في ألعابها مع اينار؛ وتتنبأ الأفكار الخاطئة بمستقبلها كما تختفى الشمس وتصبح الرياح عجوزة، ولأن جاذبية براند المظلمة قد أغوتها، فهي تقول متأملة "هل شاهدت... تتكلم بهدوء كما لو أنها في كيسة : وهو يتحدث - كيف كان يبدو وهو يكبر؟" (٩٤). لقد وقعت في حب الحياة الأخلاقية.

- ومتأملًا في الجبال، يقابل براند انتقامه الذي يشبه تفكيره في جيرد الساكن الوحيد في المرتفعات. وكما أن إسهام أجنس الرمزى الأساسى هو الدفء، فإن إسهام جيرد هو البرود. ولأنها تزدرى كنيسة الوادى البسيطة، تدعو جير براند إلى قمة الجبل "وكنيسة الجليدية" تشكيل طبيعى من الجليد والثلج. وعلى الرغم من أن براند يعتبر جيرد مجنونة فإن مقابلتها تؤكد على التصنيفات الرمزية المنقسمة التى تخبر عن تفكيره: "هناك الوادى - والجبل - أيهما على صواب؟" (٩٩).

- وحيث إن جيرد تتطابق مع المرتفعات، فإن أجنس تعتبر صوت الوادى. وعندما يناشد القرويون براند بأن يبقى ككاهن لهم، يرفض نبى العالم. ولكن وهو يغادر، يرى أجنس "تستمع كما لو كانت / موسيقى ما فى الهواء"، وإدراكها - "هذا هو العالم الذى يجب أن تحشده" (١١٣) - يغير مفهوم براند عن عمل حياته. والرجل الذى احتاج إلى "أذن العالم المفتوحة" (١١١) سوف يبقى فى الوادى البعيد لى يقوم بالعمل المتواضع لكاهن البلد.

وبالنسبة لبراند، فإن أجنس هو مجرد أداة للرب، وعندما كشفت عن خطته، يطردها خاوية. "خذها" يقول لإتيار (١٢٥). ولكن أجنس، والتى تعلمت أن تتحدث مثل براند، وتعلن أيامها مع إيتارك "عبث زائف" (١٢٣)، اتخذت قرارها بشكل مختلف. وفى ثلاثية الأوبرا، والتى تنهى الفصل الثانى، تؤكد على التزامها نحو حياة التضحية ضد تحذيرات القسيس ومعارضه:

براند:

تذكر ك مطالبى شديدة وقاسية.

سوف أحتاج الكل أو لا شئ ...

إيتار:

تخلى عن هذا الجنون : ارفض هذا المدعى المتجهم ومطالبه السوداء! يمس

حياتك الخاصة ! ...

أجنسى:

(تنهض وفى بطاء تقول :

أختار الليل . من خلال طريق الموت.

من خلفها يسطع فجر اليوم القرمزى. (١٢٦)

- وفى تسليم نفسها لبراند، تتعهد أجنس بالاستبداد الذى تعتبر غير لائقة له. وحيث إنه فى النزول بخطة براند العظيمة إلى حجم مؤقت، فهى قد فضلت بطريقة خفية طريقة التوسط التى تعارض فلسفة براند "الكل أو لا شئ". وفى فصل أجنس الأول من التضامن مع براند - فإن الرحلة إلى فراش رجل يحتضر والذى قتل ابنه لأنه لم يستطع تحمل أن يراه يموت جوعاً - يقدم إيسن مقياساً تحذيرياً من المقارنة؛ يختار براند أن يترك ابنه وابن أجنس يموتان ليس لكى

ينقذه من حياة أسوأ من الموت، ولكن لكى يضحى به إلى مهنة براند، وهو دافع له وزنه ضد الدافع الأول للطيبة.

- وتتبأ معاملة براند لأمه بما سوف يطلبه من زوجته. وكونها امرأة أخرى فى خط إيسن الطويل من النساء التعيسات واللاتى يضيعن الزواج المناسب، فإن والد أم براند يقنعها بأن تتسّى الرجل الذى أحبته وتتزوج رجلاً "غنياً" (١٢٠). وفى اتحاد يتطلع إلى زواج ألفينج فى الأشباح، تتحول الصعبة الجيدة وتصبح استثماراً سيئاً، والزوجة وهى تجد نفسها بلا حب أو مال، تصبح سيدة أعمال، ثروة كبيرة مكدسة لها بعد وفاة زوجها. ولا يعطى براند لأمه أى عاطفة بالنسبة لعاناتها، ولكن يعطيها ، بدلا من ذلك، عظة فيما يتعلق بجشعها.

- وتحتج أجنس على قرار براند ألا يذهب إلى أمه وهى تحتضر على فراش الموت : "براند، كم أنت صعباً" (١٢٧). وحتى حبه لها "ما زال جافاً" فيه لمسة أذى" (١٣٠). وكلمة أجنس صعب أو جاف، حسب عبارة تورثام "تبدأ فى الانسجام فى الحوار مثل عبارة تتكرر على نحو موصول" (N ٤٨) بينما يصل الرسل من أم براند. صوت الرحمة، هكذا تويخ أجنس : "إنك تقود صفقة صعبة/ ... هل يمكن لأى إنسان على الأرض أن يقبل بمثل هذه الشروط كشرطك؟" (١٢٦). وتموت أم براند وهى بمفردها.

- وبينما ترقد أم براند على فراش الموت. فإن ابن براند وأجنس البالغ سنتين من العمر ألف Alf يرقد مريضاً، وهو شئ يندر بالشر ويطوره إيسن إلى مشكلة

عمل. وما تخشى منه أجنس وتخفيه استعاريا هو أن براند سوف يدمر طفلها :
"حيثما تطلق السهم / سهم أفكارك - فهو يذهب إليه" (١٢٧). وبعد أن تركت
نفسها تقتنع بتطمينات براند "تتطلع إليه في سعادة وتقول : الشئ الوحيد الذى
لا يستطيع الإله أن يطلبه منا" وبعد أن تركت براند يراقب ابنها النائم، لا تسمع
أجنس رده عليها: "يستطيع الرب أن يختبرنى، كما اختبر إبراهيم" (١٢٨).
وتضحية براند بطموحه نحو حاجة الإنسان، وهو خيار يتطابق مع أجنس، قد
برهن على عرض تافه، "لا تضحية في هذا الشأن"، فقط تمجيد المعاناة المرغوبة
يمكن أن يلبي تصور براند عن الخلاص: "معاناة الموت في ألم على الصليب - /
ليس هذا استشهاداً، ولا تضحية بالمرّة/ ولكن الرغبة والإرادة في الموت على
الصليب / ... هذا هو الاستشهاد" (١٢٣).

ويأخذ براند صفة حبه هذه لابنه كصوت إله إبراهيم : "هناك قوة عظمى هي
التي أرسلتها إلينا" (١٥٣). ويسمى وراء قراره لتضمين أجنس في الجريمة، وعلى
الرغم من أنها في البداية ترفض وهي مرعوبة، إلا أنها توافق بعد ذلك، وتتهرب
من مسئوليتها في حالتها الضعيفة : "إننى زوجتك مرئى وسوف أطيعك" (١٥٤).
وفي النهاية وكتابع لبراند، تصدق أجنس على موت طفلها، مؤكدة مرة أخرى على
المقولة التي يحتاج سيدها سماعها "لابد أن تسلك الطريق الذى أمرك الإله أن
تأخذه" ، عندما يجيب براند "حينئذ هيا نذهب - لأن الوقت قد حان الآن" تسأل
أجنس : أى طريق نسلكه "ولكنها تعرف الإجابة وترد "ذلك الطريق" وهي تشير
إلى بوابة الحديقة والتي تدل على رغبتها ورد براند وهو يشير إلى باب المنزل -

"لا - هذا الطريق" - يلهم انفجارا عاطفيا له صفة الاتهام والتوسل وهو يرفع
آلف إلى أعلى ، تصرخ أجنس: "التضحية التي ترغب فيها بشدة / أجرؤ على
الارتفاع عاليا نحو سمائك / خذنى خلال رعب هذا العالم"(١٥٥).

- ولأن له حياة أخرى بالإضافة إلى حياته الشخصية، فإن والد آلف يستطيع
أن يتحمل موته بشكل أفضل من أم آلف. والحزن يملأها، تلقى أجنس نظرة على
قبر ابنها بينما براند والعائد حديثا من مهمة رعوية يبتهج في كفاحه الذكورى :
"أوه هناك فى الخارج كنت رجلا / وكان البحر هائجا فوق الصخور/... وقد
وقفت مسرورا عند مقبض دفة المركب وشعرت بنفسى أزداد طولاً وقوة، مثل
بطل اسطورة / لأننى كنت الرجل الذى أخذ الأمر"(١٥٨). ويفضرب رضاء براند
عن ذاته أجنس اللطيفة، والتي تتمرد ضد تفوق براند الذكورى فى خطبة القيت
بواسطة هيورديس فى **الفايكنج فى هيلجلاند**: "أوه! من السهل الوقوف فى وجه
العاصفة/ ومن السهل أن تحيا حياة كلها حركة/ ولكن ماذا عنى أنا تركت هنا
بمفردى/ ... ماذا عنى أنا ؟ / ومع أننى أريد الكثير فلا أستطيع / أن أقتل
وقتى كما يفعل الرجال".

- ويرد براند على سؤال أجنس بمحاضرة متكررة عن دور المرأة الخادم فى
زواج يتطلع إلى نسخ مشابهة نطق بها بيرنيك Bernick فى **أعمدة المجتمع**،
وهيلمرفى بيت الدمية، ولينجستراند Lyngstrand فى **سيده من البحر**. وفى
جعل براند يروق لما قد أطلق عليه جوته Goethe "الأنثى الخالدة" - فإن فكرة

المرأة كمصدر للتزوير الروحاني للرجل - يخترع إيسن أساساً لاهوتياً صريحاً لأداء قسيسه، نظرية معبوداته ومعبوداتها : "لا بد أن أراه عظيماً وقوياً-، عظيماً مثل السماء نفسها. / ... أوه ، ولكن بوسعك أن تراه وجهاً لوجه . / وبوسعك أن تنظر إليه كأب حنون، / وتضع رأسك المنهكة بين ذراعيه" (١٥٩). ولأن المرأة هي الشيء الأضعف، فلها الحق في إله أكثر اعتدالاً، والذي منه تتلقى التعزية والتي تحضرها بعد ذلك إلى رجلها. وعلى الرغم من أن الرجال لا بد وأن يكون لهم، بطريقة مناسبة، إله صعب، إلا أن لهم الحق في آخر لطيف وذلك من خلال زوجاتهم "... بوسعك أن تأتي / من حضنه المقدس وأنت معافى ونشيط / مع بهاء عظمته في عينيك / بهاء وعظمة بوسعك أن تجلبها لي / كما أعانى أنا هنا". ويلخص براند لزوجته غير الفاهمة : "أتفهمين يا أجنس، لكى تكونى قادرة على المشاركة بهذا الشكل / هو صميم الزواج" (١٥٩).

- ودفاع براند عن معبوداته ومعبوداتها يبرهن على حكم أجنس بأنه، مثلها، يحتاج إلى الدفء والحب، وفى هذا، يسخر من عبادته لإله إبراهيم. متمسكاً بفكرة الجنس الأضعف، فإن الرجل الذى يطالب برفض كل الحلول الوسيطة فى اتباع أوامر الإله القاسى يشطر جيهورفا Jehovah إلى شطرين لكى تكون له بعض صفات الإله الأكثر لطفاً أيضاً. لا بد للإنسان من عبادة الحاكم القوى، ولكن فى نفس الوقت، ومن خلال مساعدة المرأة، يمكن إنقاذه من قضائه.

- وينهى إيسن محاضرة براند مع تهجم أخير على دور المرأة كاسترخاء للمحارب : "لابد أن أستمر في الحرب حتى النصر أو الهزيمة / أستمر في الحرب في حرارة النهار / وأقف حارسا في صقيع الليل - / ومهمتك مساعدتي / وكئوسك الممتلئة من الحلوى تجدد الحب / وتلف معطف الرقة تحت طوق الصدر المصنوع من الصلب - / وهذه ليست مهمة سهلة، يا عزيزتي" (١٦٠). وإجابة أجنس البسيطة "أى مهمة سوف تكون صعبة جداً على" - تشكل بيئة مدمرة لهذا الوصف العظيم عن واجباتها الزوجية. وقد تحدث براند في مهب الرياح. وطلبه بأن تريحه أجنس لأنه يعاني بسبب تضحيته بآلف هو شئ أنانى جداً ولا طائل منه بالمرّة. لأن أجنس، بعيداً عن النظرية كلها، ترى فقط طفلها المتجمد : "لقد كان يخطو خطوات قصيرة ويمشى مضطرباً / ... ويمد ذراعيه لأمه / ويابتسامة فيها التماس / بدا وكأنه يطلب منى أن أعيد له الحياة!" إن آلام آلف حقيقية بينما نظرية براند تهدئ - "فقط ترقد الجثة تحت الجليد" - هي النظرية غير الإنسانية للاستبداد : "إن ما تطلق عليه بلا شعور "الجثة" / بالنسبة لى ما زال ابنى / ... الإله الذى علمتني أن أعرف / يحكم مثل طاغية غازى" (١٦١). وعندما تذكرت "الضوء والدفء والشمس" فى الأيام التى سبقت معرفتها ببراند، تلحن أجنس تبعيتها : "إن مملكتك كبيرة جداً على - / فكل شئ هنا كثير جداً على - : أنت - نداؤك ، أهدافك وإرادتك العظيمة / فقط كنيستك هى التى تصغر أكثر من اللازم" (١٦١ - ٦٢) .. ولأنه أساء الفهم، يقرر براند أن يشيد معبداً أكبر.

- وزيارة من عمدة القرية توفر لبراند ثقلاً لاهوتياً ما فى دفاعه عن قراره بترك آلف يموت. ويكشف العمدة عن أن الرجل الذى رفضته أم براند يرافق الفجر ويعاشر الفجرية أم جيرد وذريته هكذا توجد / بفضلها والتي منها أتيت أنت" (١٧٧). ويعتبر القسيس غير الموفق وقسيسته التى تنتمى إلى كنسية الثلج بشكل استعارى أخ وأخت. ويستطيع براند الآن التأكيد مرة أخرى على أن جيرد وكيل الإله فى موت آلف ويبرر الموت نفسه ككفارة عن زواج أمه. "وحتى هكذا فإن الرب يوظف ثمار / الذنب لتغذية جذور الصحة والعدالة" (١٧٨).

وهذا النوع من المنطق ، ومع ذلك ، يثبت أنه مرضى فقط كشئ لاهوتى، ولأنه يئس من هدوء الإله فهو يأمر بطريقة خاصة زوجته: "عزيزتى - احضرى لى الضوء!" (١٨٠). وتدخل أجنس بشموع الكريسماس والتى سوف تضىء الحالة المظلمة التى أتت فيما بعد، والتى فيها، تابعة براند تتأرجح بين الاحتجاج والخضوع، أخيراً أن تعيش حكم سيدها فى "الكل أو لا شئ".

- ومصمماً على جعل أجنسى تتخلى عن حزنها كوشية، يجعلها براند تغلق شراع النافذة التى تفتح على قبر آلف. ويبرر قسوته فى وصف علاقته مع زوجته والتى تقلد تلك التى يستمتع بها الإله معه، ذلك الطاغية ذو التفكير الواسع وتابعه الضعيف: "أنت زوجتى / وأستطيع أن أطلب أن تتخلى عن حياتك كلية / لهذا النداء. إنه حقى" (١٨٣). وفى مناجاة من ثلاث صفحات تلت ذلك تخاطب أجنس طفلها الميت من خلال شراع النافذة المغلق. وتزداد العاطفة إلى ذروة الخيال فى طلبها بأن يرقد آلف بالنسبة للأطفال الآخرين فى الجنة لكى يحمى

سمعة أبيه. "أخبرهم بأنه هو الذى التقط أوراق الشجرة الجميلة تلك لكى يصنع أكلييك" (١٨٤ - ١٨٥). ويسترق براند السمع عن احتفال أجنس المنعزل بالكريسماس بينما هى تفهرس مجوهراتها، وتفهرس فستان حفلة بتصير ألف والوشاح والثوب الحريرى وقفاز اليدين والجورب وأخيرًا : "تزين بالدموع المتلألئة / يلونه حزنى / مع خيوط القدر والرعب / أوه ، مقدس! هذا هو ثوب التتويج/ الذى ارتداه فى تعميده" (١٨٦). وهذا المقطع الذى اعتبر عاطفيا وحزينا، هو رائع من الناحية السيكلوجية، مثل العابدة التى تتحمل آلامها من خلال تعليم ألف لأن يكون المسيح الصغير الملك.

- ويسمح وصول المرأة الفجرية وطفلها المتجمد لبراند بأن تتجز ما تمنعه منه الشفقة أن يكون قادرًا على فعله بصراحة : "دمر / هذه الآثار الأخيرة لوثنية أجنس (١٨٦). وتحتج أجنس على تدنيس "مقدسات" طفلها الميت، ولكن بعد ذلك تلين وتوافق على تقاسم ملابس ألف. ويقول براند لها كما قال لأمه، "تقاسمى يا أجنس، - تقاسمى" (١٨٩). وعندما أخذ قبعة ألف من فستانها، حيث كانت ترتديها بجانب قلبها، تعرض أجنس على براند آخر تذكارات دنيوى : "عن رضا؟" "عن رضا" (١٩٠ - ١٩١).

- وعندما أعطت أجنس ذكرياتها القديمة عن ألف إلى طفلة غجرية، قريبة جيرد، فإن هذا يشير إلى انتصار جيرد على أجنس، انتصار الاستبداد الدينى على الحب الإنسانى؛ وتبتهج أجنس بذلك قائلة: "لقد فزت بمعركة الإرادة!"

(١٩١). وبعد أن شكرت براند على مساعدته، ترد تابعة براند إليه كلماته :
"عليك الآن يقع العبء / عبء هذا "الكل أو لا شئ!" (١٩٢). وينكر براند
استحالة أن يحيا تعاليم عقيدته، واعداء أن يأخذ أجنس بعيداً عن ذكرياتها
المؤلمة، ولكن تذكره : "هل تتسى أن تعميد / ندائك يربطك هنا" (١٩٣). وتوجد
أجنس لكى تموت : "أشكرك على كل شئ. والآن بوسعى أن أنام" (١٩٣).

- ويتحدث أودين Auden بلا شك نيابة عن عديد من القراء فى القول بأن
تأثير المشاهد بين براند وأجنس هو "تحويل براند إلى وحش يتعذب ذاتياً والذي
نشعر بالشفقة عليه ولكن ليس بالعطف لمعاناته"، و"على براند أن يسحب أجنس
وراءه" ولكن أجنس أصرت على الذهاب، وتدميرها هو إنجاز تعهداتها الأصلية
"لقد أخذت الليل. من خلال طريق الموت" (١٢٦). وتقوم التابعة البارعة
بالتضحية البارعة ، ملغية نفسها لكى ترضى مبادئ سيدها. وتموت قديسة
الإرادة، وابتكارها وأيضاً ابتكار براند، علاقاتهما صورة لا تلتين من المثل الهرمية
التي لخصها ميلتون : "هو للإله فقط، وهى للإله فيه".

- ولا بد لبراند من تبرير موت أجنس كما برر موت آلف، وهكذا فإن اللاشئ
يصبح كل شئ فى التناقض النهائى للعقل المتعصب : "روحى، كونى مخلصاً
للهاية! / ... إن فقدان الكل قد جلب إليك كل شئ" (١٩٤). ولكن نظرية النكران
هذه، مثل مبادئ براند اللاهوتية الأخرى، تبرهن على أنها فارغة وتظهر حل
العقدة البطل وهو يأسى، ويشكك فى صحة كنيسته الجديدة الكبيرة ويفتقد

زوجته الميتة: لو كانت أجنس حية، لكان الأمر يختلف كثيراً / وكان بوسعها رؤية أشياء عظيمة، فهي بمفردها / كان بوسعها أن تحررنى من آلام الشك / وأن تزواج الأرض بالسمااء من أجلى / كما تفرس الشجرة نفسها فى أوراقها" (٢٠٢). وتزواج الأرض والسمااء هو الذى منع براند أجنس أن تفعله، رافضا العلاقة العضوية المتمثلة فى نمو الشجرة ، وقد طلب براند منها أن تهجر أشياء العالم وبعد أن تخلص من بهجة الأرض، يطالب براند بها الآن، ويلوم أجنس على الموت : "أوه، أجنس كيف استطعت أن تخذلىنى هكذا" (٢٠٦).

- ويتلاشى يأس براند بشكل مؤقت على وصول إيتار، "شاحبة الوجه وهزيلة وترتدى السواد" (٢١٦)، سخرية شديدة من براند .. وبسبب التحول إلى التقوى الأصولية، فإن الباحث السابق عن المتعة الدنيوية يسأل عن أخبار "تلك الفتاة/ التى أوقعتنى فى شرك الشهوة" (٢١٨). وتتخلص إيتار من تعجب براند المتعالى بأنه على الرغم من أن أجنس قد ماتت، فقد كان لديها إيماناً راسخاً بربها "آه فقط به. وبعد ذلك تموت" (٢١٩). وبعد أن سلمت أجنس وبراند إلى الحفرة، فإن إيتار المجنونة هى صورة بارعة من الأدب عن تقوى النفس التامة. "لقد تخلصت من خطيئة آدم / على صخور نهر اليقظة / إننى خالية من العيوب كمذبح الكنيسة / بيضاء ونظيفة من خلال الصلاة" (٢٢٠).

- ويتعلم براند الدرس الخاطئ من كلام بديله. وبسبب إثارته نحو التالية، فهو يحاضر رعاياه من درجات سلم الكنيسة مثل لوثر الذى جن. وبعد أن قذف

بمفاتيح الكنيسة فى البحر، يقود الناس إلى أعلى الجبال، والكنيسة الحقيقية التى "أرضها هى الأرض الخضراء/ والجبل والبحر والزقاق البحرى" (٢٢٥). غير أن كنيسة براند الجديدة لا تستمر سوى يوماً واحداً. ولأنهم جوعى ومتعبين يطلب الناس من بينهم أن يخبرهم متى يتحقق نصرهم وينالون الاستشهاد : "إن جائزة النصر سوف تكون تاجاً من الأشواك حول رأس كل رجل وامرأة" (٢٣٠). وتقنع سلطات القرية الناس بأن يهاجموا الكاهن، وعلى الرغم من أنهم جبناء ومن أهل فلسطين القديمة، فإن حكم الكاهن الكبير على براند "ولد شرير، أب سئ وزوج سيئ! هل بوسعكم العثور على مسيحى أسوأ من ذلك؟" (٢٣٥) - يبدو صادقاً فى فقدان السياق الأكبر.

- ويتكون المشهد قبل الأخير من براند من خاتمة صراع براند / أجنس والتى تجهز تدمير البطل فى الكنيسة الجليدية. ويستدعى الكورس السماوى والشكل الأنثوى من أعلى "طقوس الكورس السرية" وظهور جريتشين Gretchen فى نهاية فاوست. ويتحدث الكورس الخفى إلى براند اليائس : "أبدأ وأبدا لن تكون مثله / لأنك مخلوق من لحم ودم" (٢٤١). ويفكر براند فى زوجته وابنه، واللذين استبدلتهما بالصراع والحزن" (٢٤٢)، وتستدعى شكوكه فى نفسه شكل أجنس. وفى الضوء الساطع، تؤكد على رسالة الكورس الغنائى : "كل هذه الرؤى البشعة والمزعجة / تسببها ثلاث كلمات فقط" (٢٤٤). وبينما يقود جريتشين فاوست إلى السماء، بعيداً عن الأرض، فإن أجنس تسحب براند إلى أسفل نحو راحة الجسد والخلاص من الحب البشرى : "براند ! كن طيباً ! فإن لحمى دافئ/ ذراعاك

قويان - احتضنى مرة أخرى - / دعنا نبحث عن ضوء الشمس وأرض الصيف". ويرفض براند أغنية أجنس عن الأرض، ويؤكد قراره مرة أخرى بأن يترك ألف يموت، وفي بيعتها المملوءة بالحسرة لبهجة الحياة، تظهر أجنس له وجه القاتل. "واقتلنى أنا أيضاً؟ مزقتنى / وأنزف من الفخ؟ اجلدنى حتى الموت / مع مصيبة التضحية؟" (٢٤٥). ويكافح براند من أجل أن يتخلص من الروح التى أثارتها شكوكه، وقد تذكر الطائر فى استعارة جيرد الناقدة "لقد طار القسيس على ظهر الصقر" - وهذه هى وقفته العنيدة الأخيرة، مشبهاً أجنس بالصقر وواصفاً صوتها بأنه مثل "روح الحل الوسط" (٢٤٦). وبعد ظهورها للمرة الأخيرة، تدخل ملكة الاستبداد ومعها مسدس. ولأنه الأبرشى الوحيد الباقى لبراند، يرحب جيرو المجنون ببراند عند القمة السوداء الجليدية التى بلا شجر : "لذا فقد أتيت إلى كنيسة مع كل هذا" (٢٤٩).

- ولكن فى النهاية، لا تستطيع إرادة براند التخلص من أجنس، والتى صورتها تعود فى اعترافه: "أوه كم أنا مشتاق، أوه، كم أنا أحن إلى / الضوء والشمس والرقعة / ... إلى مملكة صيف هذه الحياة" (٢٤٩). وينهار البطل الحديدى ويمر بتجربة النعمة الإلهية : "إن قشرة الجليد تفتت الآن - بوسعى البكاء - بوسعى الركوع - بوسعى الصلاة". غير أن براند ليس لديه الوقت لكى يعيش فى شكل رجل آخر، حيث إن طلقة جيرد فى الصقر تفتت كتلة الجليد الضخمة. ولأنه خلط بين الكتل الجليدية الساقطة مع الصقر، فإن جيرد يصفه بأنه يكبر ويكبر ويصبح أكثر بياضاً حتى يصبح "أبيضاً مثل أى يمامة" (٢٥٠). والتلميح إلى الروح

المقدسة يجهز لآخر سطر فى المسرحية، لأنه وهو يسحق يصرخ براند بسؤاله الكبير - "أجبنى يا إلهى، فى فكى الموت : / أليس هناك أى خلاص لإرادة الإنسان؟" - ويرد "صوت" من أعلى : "إنه الإله الرحيم" (٢٥٠) / وقد استخدم إيسن العبارة اللاتينية، كما فسر، لأنه فى لاتينية الكنيسة الحديثة، تستخدم كلمة *caritatis* للتعبير عن الحب السماوى، مع فكرة الرحمة المتضمنة" (٥٨ LS) - (٥٩). وهكذا فإن التعريف الصحيح الذى أعطاه براند لأجنس عن معبودها - "إن ما يطلق عليه العالم حبا لا أحجاجة / ولا أعرفه. إننى أعرف حب الإله : ليس هذا ضعفاً أو ليونة ولكن قسوة" (١٢٠) - وهذا التعريف يتم تصحيحه نفسه كإله للمرأة "أب أكثر حبا ممن يفرض المهام بصرامة" (١٥٩) يعلن نفسه إله الرجل أيضاً.

- لقد أصر إيسن عدة مرات بأن براند لم تكن مسرحية تتعلق بالدين: "لقد كان بوسعى أن أشيد وبسهولة نفس القياس" هكذا كتب إلى براندز، "فيما يتعلق بنحات أو سياسى كما يتعلق الأمر بقسيس" (٨٤ LS). وتكمن توليفة إيسن فى القياس فى نهاية براند فى التكامل بين الشاعر الأنثوية والقوة الذكورية المجسدة فى المدَّعون. وتتطابق معارضة براند لمعبوداته ومعبوداتها مع تقسيم هاكون للعالم إلى ذكورى (مهنى / علوى) وأنثوى (شخصى / سفلى) وكما أن فكرة الملك المثالية عن ندائه تخضع للمطالبة بالروابط الإنسانية، فإن حكم براند ذو المطالب يخلى الطريق لإله الرحمة عند أجنس "وسهول التُّدرا المتجمدة للقانون" تذوب فى "شمس الصيف" (٢٤٩). ولكن فى المسرحية التاريخية، يمر هاكون بعيد الفطاس

فى وقته وهكذا بوسعه أن يستحوذ على الحب والمملكة، بينما فى التراجيديا لا بد لبراند من فقدان كليهما، وقد دمر فى الكنيسة الجليدية، معبد بلا رعايا فى عالم بلا بشر.

جنس الاغنية والحب الصافى

نظرية بيرجينت الشيطانية عن المرأة

- لقد جعلت براند إيسن شهيراً فى كل أنحاء اسكندنافيا وجلبت له معاشاً حكومياً متواضعاً. وكونه مدعماً من قبل نقده الناجح ومتحرراً أخيراً من القلق المالى، مر إيسن بتحوله الشهير المتعلق بخياطة الملابس، مستبدلاً أثوابه التى كانت تظهر فيها الخياطة بالبدلة فوق البورجوازية التى كان يرتديها حتى نهاية عمر: معطف أسود يبلغ الركبتين، جاكيت وبنطلون وقبعة. وكتب بعد ذلك إحدى أسوأ مسرحياته وهى عمل رائع واقعى ينطلق بحرية ومعبر كله مشاهد دائمة التغير يتعلق بمحتال كبير يدين بالكثير لمبدعه المرتد. وكان إيسن يحب أن يطلق على أعماله "سلوكيات طائشة"، "حيل؛ و"حماقات". ولو كان هو براند ذو العقلية الواسعة، فقد كان أيضاً بير الوغد، والذى اكتشف عنه الكثير، كما كتب، "من خلال تحليل نفسى" (LS ١٠٢).

- وقد عرف رولت فيلد بطريقة شاملة بيرجينت فى تأمله بأنه فى تشكيل براند "فإن عقل إيسن لا بد وأن يكون قد تلاعب بإمكانية خلق نظيره، الرجل

الذى لا يملك أى عاطفة متحركة، ولا نداء، ولا التزام، الانتهازي الخالد، مرآة السطح، الطفل الفاتن الموهوب الذى ينحصر تفكيره فى نفسه والذى فى النهاية يصبح بلا مركز أو ذات ("مقدمة بيرجينت). وكما فعل مع براند، يجسد إيسن منافسه بشكل كبير من خلال علاقاته مع النساء، فالمثالى ينكر أمه ويدمر زوجته، والانتهازي يهمل أمه ويهجر المرأة التى أحبها. ولكن بينما يخطأ براند فى جانب المبدأ، وبير، فى جانب عدم الالتزام، فإنه فى أمور الحب، يتوافق استبداد بير مع استبداد براند. ومثل أجنس، فإن صولفيج التى يوحى اسمها بـ "طريق الشمس" و"امرأة الشمس" ترتبط بالدفع والضوء وتمثل الحب الإنسانى المؤقت؛ وليس فى أى مكان يكشف بير وبراند عن أنفسهما بشكل واضح على أنهما وجهان مختلفان لنفس العملة أكثر مما فى نهاية حياتهما المتناقضة عندما يصرخ كل من المستبد والمراوغ طلباً للراحة للمرأة التى رفضا حبها.

- وبينما يتطلع عناد براند نحو أمه إلى احتياجه لأجنس، فإن عدم اكتراث بير نحو إيسى Aase يتوقع هجرانه لصولفيج فقد هجر مزرعة العائلة فى أكثر الفصول عملاً. ولكن بالنسبة لإيسى فإن بير لا يمكن مقاومته، والذى يستبدل موقفه نحو ابنها بين الغضب والإعجاب. ولأنها غضبت من بير بسبب الشجار، تصر إيسى على أن يتخلص من تناقضاته، وأعطته محاضرة حول حكاياته الطويلة والتى هى نفسها افتتت بها. وبعد أن هجرها چون چينت والذى هرب بعد أن بدد أموال العائلة، شكلت الأرملة وابنها ثنائياً. ويعرف الذكر المحبوب والموهوب كيف يستغل ضعف أمه نحوه، ويصبح موقفه منها واحداً من التلطف

المغازل : "ايتها الأم الجميلة الصغيرة، كل كلمة تتطيقين بها صادقة/ لذا أعطينا ابتسامة جميلة" (٨).

- ويفتن بير إيسى بموهبته كراوى للحكايات غير القابلة للتصديق. وتفتح المسرحية بالعبارة الشهيرة "بير، إنك تكذب!" (٣) بينما تحاول إيسى أن توقف تحليل ابنها لحيوان الرنة الساحر، وبعد ذلك تتطلب سماع القصة. والشعر هو نوع من الكذب واللغة النرويجية كما هو الملاحظ بطريقة شائعة هي لغة تستطيع أن تصنع هذا الهدف بقوة، وكلمة dikt تعنى قصيدة وأكذوبة، وكلمة dikte تعنى التأليف أو الكتابة أو الفبركة أو الحلم أو الاختراع. وفى قصته لركوبه حيوان الرنة على جبال جيندن Gjendin فإن روايته المطرزة عن حدوتة مشهورة، نرى أن بير هو الفنان الشعبى الذى ينفذ ويفذى التراث الشفهى. إن مقدرة بير على الاحتيال على إيسى هي مقدرة الشاعر، والذى بوسعه أن يجعلنا نعلق عدم إيماننا بالنسبة للوقت الذى يستغرقه لقراءة أو سماع "الأكذوبة". إن غضب إيسى عندما تدرك كلام بير كنسخة من الحدوتة القديمة يدفعها لكى تعطى بلا تفكير تعريضاً لاذعاً عن براعة الشاعر: "نعم أعطى الأكذوبة شكلاً جديداً / اثها ، اجعلها جميلة / الهيكل العظمى لا يمكن رؤيته / فهو متأنق فى الفستان الجميل" (٧-٨).

- إن حكايات بير - نسخ جديدة من الأكاذيب القديمة - وضعت فوق أصدقائه المفتقدين للخيال، ومع مثل هذه "الأكذوبة" يهدئ بير أمه فى مشهد

موت إيسى. وبتبادل أدوارهما السابقة يدفع بير الحصان الخيالى ويحكى القصة العجيبة بينما أمه تغلق عينيها وتصبح طفلة منتشية فى فراش ابنها عندما كان فتى. إن الرقة الخافية فى إغظة بير السابقة تظهر وهو يقنع أمه بأن الضوء الساطع الذى تراه يصدر من قلعة سوريا - موريا ويتحول إلى سماء وثنية من الأفراح الأرضية المملوءة بالفخاخ المسيحية ولأنه غير قادر على مقاومة خياله يبرز بير حارسًا مترددًا للبوابة فى سانت بير ويوبخه بقوله "سوف تنال ما هو لك اليوم" ويلعب دور الإله للوقت الذى يستغرقه حتى تصل أمه إلى السماء، كما يعلق الرئيس الأعلى للقديس "بصوت عميق": "الأم إيسى يمكن أن تدخل حرة!" (٨٩).

- وهدية أم بير له - حبه فى التظاهر - يحمل معانى متعددة. وإلى الدرجة التى معها تتكرر رحلة بير الشاعر / الكاذب الخيالية إلى قلعة سوريا - موريا الواقع، فهى هروب، غير أن فهمنا الإجمالى لاستراتيجية المرواغة هى أنها تخفف من موت أمه، وفى هذا فإن اختراع بير المبدع، الشاعر يشهد على القوة والقيمة التعويضية للخيال الشاعرى، وفى نفس الوقت فهو مثال جيد على تصور الشاعر كيتس Keats لعدم أخلاقية الشاعر الأساسية؛ بير المبتهج يضحك بصوت عال على ابتكاره ولا يلاحظ أن إيسى قد ماتت بينما كان يتحدث وحتى فى استئذانه بالانصراف، لم يستطع بير أن يقاوم التظاهر، ويختلس قبلة من جثة أمه: "ها هو الشكر على كل أيامك / على كل ما حصلت عليه من قبلات وضربات - / ولكن اعطنى بعض الثناء البسيط - / هناك - كان هذا هو الشكر

على الرحلة" (٨٩). وبعد أن غنى لأمه فى السماء وقد شكر هو بنفسه هذا ،
يرحل بير عن حياته المتجولة، ويترك لشخص ما آخر مهمة دفنها .

- وكونه خارجاً عن القانون ومداناً، يخاطر بير بحياته لكى يرى أمه ويفتدى
كل من عمله وركوب المركبة الجلدية، حتى جزئياً، إهماله السابق. ولا يخفف
مثل هذا العمل اللطيف معاملته لصولفيج، حيث إنه يرد على حبها برفض يظل
نهائياً .

- وتدخل صولفيج المسرحية وهى تأخذ بيدها أختها الأصغر منها هيلجا
Helga . وربما يدين إيسن بهذه الوسيلة من ترسيخ رقة صولفيج الأمومية إلى
محبوبته جوئى، والتي يخبر جريتشين فاوست عن قصتها العاطفية عن الأخت
الصغيرة التى كانت هى أما لها . ومثل فاوست مع جريتشين، فإن بير يحب من
أول نظرة براءة صولفيج الجميلة؛ جريتشين "تعدت الرابعة عشرة" يأتى من
الاعتراف (فاوست ٩١) وصولفيج "مؤكد للتو" وهكذا حوالى الخامسة عشرة،
يأتى من الكنيسة، وهو يحمل الكتاب المقدس، كما جرت العادة، فى منديل
يد(٢٨). وقول بير "يا للجمال!" من شاهد مثل هذا من قبل / العيون على حذائها
والمريلة البيضاء فى مثل لون الجليد - (٢٧). لها صدى مباشر لعبارة فاوست
"هذه البنت حقاً جميلة! / ولا شكل مثل شكلها أستطيع تذكره / ... فنظرتها
لأسفل عندما تمر / تترك أثراً عميقاً فى قلبى" (فاوست ٩٠) .. ولكن ومع أن
نظرة صولفيج متواضعة، كما لاحظ بير، ومع أنها تتبع والديها إلى داخل المنزل

الريفى، فهى توجد حالا لكى تبحث عنه فى الخارج، "أست أنت الولد الذى أراد أن يرقص؟" (٢٨). إن البنت الملتزمة لها تفكيرها الخاص.

- إن تودد بير لصولفيج هو شىء مغاير لمشاكل العريس فى إقناع انچار التعيسة بأن تفتح المخزن حيث تختبئ. والولد الخجول الذى يجذب كم أمه - "أمى، إنها لن ترضى" (٢٩) يتناقض مع المذكر بير، الذى يمسك صولفيج من الرسغ ويغنى فى أداء بارع يتكشف خداعه من خلال الالتماس فى نهايته : "سوف آتى إلى فراشك عند منتصف الليل، سوف / ... إنه أنا، أيتها الطفلة! وسوف أسيل دمائك فى كأسى / لأنك تعلمين - أننى ذئب مستسخ فى الليل - / وسوف أقضم كل خصرك وظهرك - / (فجأة يغير من لهجته ويتوسل، كما لو أنه كان فى كرب) / ارقصى معى يا صولفيج" (٣٥ - ٣٦). وترفض صولفيج الخائفة، وبير الذى يشعر بأنه منبوذ من خلال هذا الرفض، يقوم بأداء عرض كما لو كان فى مدرج أمام شاهدين ويستجيب لالتماس العريس للمساعدة بحيلة جرئية وتفتح انچار الباب أمام الرجل الذى كانت تفضله دائماً ويحملها بير بطريقة القايكينج. وعند مشاهدته وهو يتسلق الجبل المنحدر "مثل المعزة"، يصدم العريس المتهد والذى يفتقد الهدف، من خلال افتقار بير للشهامة : "أمى، كيف يحملها مثل الخنزير!" (٣٨).

- وجريا على العادة، فإن الرجل الذى قد قام "بسرقعة العروس" كان يظهر نيات خطيرة ! ويعلق هنرى لوجمان Logeman بأن انچريد كان باستطاعتها

وبطريقة معقولة "أن تأخذ زيارة بير بعواقبها كوعد بالزواج" (تعليق ٦٥). ولكن فى أول مشاهد صباح المسرحية، فإن أول سطر لبير هو "فقط انصرف!" (٣٩). وما كاد يستمتع بها حتى احتقرها وأصبحت انجريد تشمئز منه الآن. ويقارن بير فى قسوة بين انجريد المحطمة وصولفيج الطاهرة "بماذا تغلف كتابك المقدس! / هل تحملقين فى مريلتك؟" (٤٠). وهذه الوصيفة ذات الشعر الكتانى البريئة والتي ترتدى ملابس محلية يمكن لها أن تلهم الحب فى بير المشوش، والذي وقع فى حب صولفيج التى يصعب الوصول إليها.

- ولكن الوصيفة المتواضعة قد وقعت فى حب النذل الذى شاهده وهو يصعد الجبل مع امرأة تحت ذراعه، وبينما هى وأسرتها يساعدان إيسى فى البحث عن بير، تستمع صولفيج بانتباه بينما إيسى تلوم ابنها على سرقة للعروس على الحكايات الملفقة التى أخبرته بها. "أحك لى أكثر" هكذا ترجو صولفيج من إيسى. كل شئ! ... سوف تتعبين من الحديث طويلا/ قبل أن أنتهى من السماع" (٤٥).

- ويتبع بير ليلته مع انجريد بمباراة ثانية من الجنس الخالى من العاطفة. ولأنه يبحث عن المتاعب فهو يقابل ثلاث بنات صيادات : "تعال ونم معنا، واحضنا بقوة! ... كونك قاسيا فهذا سهل. والسهولة هى القسوة! فعندما لا يوجد أى فتیان فإن الصيد يصبح كافياً جداً" (٤٦). وليست واحدة ولكن نساء متعدّدات جائعات جنسياً - موضوع معتاد من الفانتازيا الإباحية الذكورية - يبدون نفس

تذكرة الدخول إلى بير، والذي يقفز مثل المعزة إلى منتصف الثلاثية المهتاجة لكى يعرض مواهبه فى القوة التناسلية : "إننى صيد بثلاث رؤوس ورجل بثلاث نساء" (٤٧) . وتمتدح النساء الممنونات، واللاتى يتصرفن كما تفعل إناث الفانتازيا، يمتدحن رجولة بير ونظراته - "إنه يلفظ ويتوهج مثل الصلب الساخن الأبيض. / ومع نظراته البريئة من بركة بلا قاع" (٤٨) - وينتقل بالفنيمة إلى مكانهن - حيث ينساب الشراب المخمر بحرية، وحيث يستطيع بير أن ينفمس فى نظرتة عن نفسه كشخص لا يمكن مقاومة إغرائه، ذكر منتصر جنسياً.

- وفى بيرجينت، وضع شكسبير الواقعية السيكولوجية بجانب الفانتازيا التعبيرية، والبنات الصائدات، اللاتى فتهن بير فى ضوء الجبال يمثلن تحقيق رغبته فى الجنس السهل. ولكن هذا الموقف الذى استمر لليلة واحدة، مثل الليلة السابقة، يترك فى نفسه فقط أثراً سيئاً. "القلب مثل حجر، والدم مثل المعزة / العيون ممتلئة بالضحك، والدموع فى الحلق" (٤٨). ومطيلاً التفكير فى الأمسية التالية فى تأثير شراب الفتيات المخمر يقود بير إلى تلخيص انتصاراته المحزنة : "المعاشرة الجنسية للنساء والمجنونات / أكاذيب وأحلام معلونة" (٤٩). ولكن حلم يقظة جديد يحدد معالم نهاية تحليله النفسى كأنه يطير خلال الرياح والمياه واللتن تتظفانه من "طمى وقذارة" أفعاله الجنسية الطائشة، ويتذكر عندئذ أيام منزل جينت العظيمة. ويسطع الضوء من الصالة العظيمة بينما الأسقف والكابتن يصلصلان الأكواب، ويحطمان المرايا ويشربان نخب بير: "إن فتك ولد من العظمة . / وستأتى العظمة إليك" (٥٠).

- إن ذنب بير الجنس والنبيذ الاجتماعى هما موضوعان لتسلسل الأحلام التالى، والذي فيه يقابل بير المرأة التى ترتدى ملابس خضراء ويرحل معها إلى عالم الأغنية السفلى. ومشهد الصباح مع انجريد، ومشهد الشفق مع البنات الصائندات ومشهد الليل مع المرأة التى ترتدى ملابس خضراء تشكل جميعها سقوطاً جنسياً وأسلوبياً رائعاً، من انجريد اللحم والدم إلى البنات الصائندات اللاتى يتمتعن بنصف فانتازيا، إلى المرأة المعبرة المغوية.

- وفى الانتقال من التجربة الواعية إلى غير الواعية، فإن بير كعاشق يصبح له بشكل مطرد هدفاً. "يصنع كل أنواع الإشارات المحبوبة" (٥٠)، فهو يطارد المرأة التى ترتدى ملابس خضراء على جانب التل رومانسى التقليد حيث تتلألأ النجوم، وتتهد الأشجار، وتغنى الطيور، وتوحى ملابس المرأة الخضراء بشخصيتها الصائدة بوجود سلالة من الأقزام الخرافية التى تعيش تحت كتلة خضراء. وعندما تعرف نفسها بأنها "ابنة ملك دوفر" وهكذا أميرة صائدة، فإن المرأة التى ترتدى ملابس خضراء توحى أيضاً بأنها امرأة فاتنة من الخيال الشعبى النرويجى، والتى تقوى الذكور المسيحيين غير المتشككين إلى لقاءات غير مقدسة، "فوق الجبال" وتأخذهم أسرى فى عالم الصيد. وتعتبر الصائندات، ممثلات الشر فى الـ eventyr النرويجية أى حكايات الجن الشهيرة قاطنات الجبال المشوهات المجسمات واللاتى صفاتهن الشخصية الطمع والفراغ؛ ويربط إيسن بين عدم قدرتهن على رؤية بشاعة عالمهن وبين زخرفة بير المنتظمة للواقع غير المرغوب فيه. ودرس الأميرة الصائدة عن طريقة التفكير - "كل شئ لا بد

أن ينظر إليه بطريقتين. / بإمكانك التفكير بسهولة، إذا استمررت / إلى فناء
أبى، بأن منزله الملكى/ لم يكن شيئاً سوى ركام تراب كئيب". - هذه العبارات
تضرب على أوتار الخيال فى منزل جينت: "حسناً، أليس هذا هو نفس الشئ
معنا؟" (٥٢). ويشكل الروحان دويتو أبيضاً، والكريه يبدو جميلاً/ والعظيم يبدو
ضئيلاً والفساد يبدو طاهراً" (٥٣). ويجاب على نداء الأميرة على جواد زفافها
من خلال "خنزير ضخمة يأتى مهرولاً إلى الداخل مع طرف الحبل للجام وسترة
قصيرة للسرّج". وبينما حمل بير انجريد "مثل الخنزيرة" فإن التشبيه يأخذ شكل
الحياة المعبرة المباشرة بينما يمتطى بير ظهر الخنزير ويضع المرأة التى ترتدى
ملابس خضراء، تجسيدا لصيد انجريد، أمامه. وحيث كان يمشى من قبل الآن
فهو يمتطى، وفى طريقه إلى قاعة ملك دوفر، يبرهن بير على أنه الشخص
المناسب للصيد محولاً الخنزير إلى راكب جواد: "بوسعك أن تخبر الرجال
العظماء من خلال طريقة ركوبهم" (٥٣). وبطريقة الصيد فى التفكير، تصبح
السيارة هى التى تصنع الرجل.

- وحيث إن ركوب بير مع المرأة التى ترتدى ملابس خضراء يحاكى على سبيل
السخرية إبعاده لإنجريد، فإن مشهد غناء صيد Walpurgisnacht يحاكى آثار
الكارثة. ومثل القرويين الذين يصطادونه بسبب الفرار مع انجريد. فإن
الصائدات يحين بير بتهديدات التدمير لأنه قد أغوى "ابنة ملكهم الجميلة جداً"
(٥٣). ولكن الملك الصائد والذى يشبه هيجستاد العجوز، الذى يحتاج إلى تزويج
ابنته، سوف ينقذ بير إذا وافق على نسخة فخمة من "مزرعة هيجستاد وأكثر من
ذلك، أيضاً" (٤٠): نصف المكلة بعد الزواج والنصف الآخر بعد وفاة الملك.

- إن عبارة "الأميرة ونصف الملكة" هي مكافأة البطل المحفوظة في الـ *enventry* ، والتي في دورتها العادية، يهزم البطل الصائدات اللاتي يقتلن الملك. وبطل الـ *enventry* هو المتواضع "اسكيليد" *Askelad* سندريلا ذكورى، ومثلما تفوز سندريلا بالأمير لأنها تملك الفضائل المثالية للأنوثة - الخير والجمال - يفوز اسكيليد بالأميرة لأنه يملك الصفات النشطة للذكورة - الذكاء وحب المغامرة. وينتصر من خلال المبادرة الطواعية والقدرة على صنع الكثير من الأشياء البسيطة. والأميرة المحفوظة "الأميرة ونصف الملكة": لها وجود باهت خارج العبارة، ولكنها ضمناً تمثل الأنوثة التامة؛ والأميرة الحاضرة بقوة في الـ *enventry* هي الأميرة الصائدة الخيالية من الناحية الجسمانية والشرهة سيئة المزاج والتي تدمر من خلال الإجهاد الذكى للبطل (الأسلوب المفضل هو جعلها تغضب بشدة حتى تتفجر). ويعتبر بير والذى وجه الشبه الوحيد بينه وبين بطل حكايات الجن أنه يقضى وقته "فى ركن المدخنة / بالمنزل، ويحرك المدفأة" (١٠) - يعتبر اسكيليد الزائف والذى قوته، كما تقول إيسى، تكمن كلها فى فمه" (٤٣). والصائدات بدلاً من كونها العقبات التى لا بد للبطل من هزيمتها لكى يفوز بالأميرة ونصف الملكة، تصبح أهدافاً يبحث عنها البطل بينما يقع بير فى حب أميرتهن ويعدده مليكهن بالملكة. وعندما تدخل الجبل، تأخذ المرأة التى ترتدى ملابس خضراء شكلاً قبيحاً يتخطى شكل أى أميرة صائدة وهى تصبح الخنزير المشار إليه من خلال ركوبها الملكى.

- وتوافق الراهبة المبتدئة الصائدة فى البداية على "لعن اليوم والأعمال وأمور الضوء" حيث إن بير يريد النصر السهل : "إذا ما استطعت أن أكون ملكاً، فليس هناك شئ فى هذا" (٥٤). ومع الاستمرار فى محاضرة ابنته حول ثقافة الصائدات يشرح الملك لزوج ابنته المعين حديثاً صفة الاختلاف الأساسية فى الصيد " فيما بين الرجال، وتحت السماء الساطعة. / يقولون : "أيها الرجل كن صادقاً مع نفسك!" / بينما هنا وتحت سطح الجبل، / تقول : "أيها الصائدة يكفى مع نفسك!" (٥٥). ورفضاً التفكير فى الاختلاف بين تحقيق الذات واكتفاء الذات، يخضع بير لمذهب المبادأة حيث يأكل ويشرب الطعام الذى تقدمه الصائدات اللاتى لهن رؤوس خنزير، وعندئذ يتوجب عليه التخلص من ثوبه المسيحى، ويأخذ الصفة الجسدية الأساسية للصائدات، وهى الذيل. وذيول الصائدات، كما يفسر لوجمان، تربطها "بعائلة نيك Nick العجوز نفسه" وفكرة ارتداء ذيل تصدم بير فى البداية - "ابتعدى ! أعتقد أننى قد فقدت عقلى؟" ويرد عليه والد العروسة بقوله : "ليس بوسعك أن تفازل ابنتى بكلام معسول من وراء ظهرك" (٥)، ويرق قلب بير، الحيوان المتفرغ الكوميدي - "إبق بعيداً!" (٥٧)

- ويعلن الملك بزهو كبير عن الزواج الملكى. غير أن بير بذيله وكرامته، ما زال يستحسن النساء البشر أكثر من اللازم لدرجة لا يستطيع معها أن يرى المتعة مع عيون الصائدات ووصفه للمرأة الراقصة المرتدية للملابس الخضراء- "خنزيرة فى جورب" - وأختها المصاحبة لها - "بقرة بجرس تداعب أوتار موسيقى آلة الكمنجة" (٥٨) - يحاكى هذا الوصف على سبيل السخرية صولفيج وهيلجا

الصغيرة، ويجبر الملك على الإصرار على عملية العيون التي سوف تمنح بير رؤية الصائدات الواضحة : "عندئذ سوف تعرف أن عروستك جميلة، ولن يكون هناك أى تشويش على بصرك مرة أخرى / فيما يتعلق بافتتانها بالخنازير أو الأبقار الموسيقية" (٥٩). ويظهر تردد بير - والذي يتوافق مع رفضه لعرض انجريد فيما يتعلق بمزرعة هيجستاد يظهر شيئاً من عدم الترابط : "ولكن هذا - لكى تعرف لا يمكنك أن تكون حراً أبداً" هو "لن أوافق أبداً" (٦١). والملك الصائد مثل هيجستاد العجوز، يثور ضد هذه الإهانة تكريماً لابنته الحامل الآن ويسلم بير إلى الأطفال الصائدين. وعندما هوجم من القطيع الشرس، ينادى بير على أمه، وبينما تدق أجراس الكنيسة، فإن الصائدات اللاتي يشبهن مصاص الدماء لا يستطعن تحمل الإشارات الكنسية، يهرين وهن يصرخن.

- وحيث إن رفض بير على المعايير النهائية للصيد يبرهن أنه يملك شيئاً من الإنسانية المتبقية، فيمكن للمرء أن يستنتج أن أحلامه تساهم فى تبرئته. وبالمثل، وكما أنه يشبه الولد الفاسد الدائم، ينادى بير على الشخص والذي يعرف أنه يستطيع دائماً الاعتماد على مساعدته "النجدة، يا أمى، سوف أموت! (٦٣)". وهكذا يجعل إيسى، إحدى أكثر الوجوه النسائية غير المحتملة فى الأدب والتي تمثل التدخل الأنثوى من أجل حماقة الرجال، وكيلا عن الخلاص.

- وفى المقطع الختامى لمشهد الصيد العظيم، فإن انهيار الجبل يدفع بيير إلى قاع كابوسه الليلي، حيث يقابل "المرح الصاخب الكبير"، صائدة ضخمة وغير

مرئية. وتوقع الصائدة بير فى فخ الوحل والهواء الفاسدا "اذهب وطريقك، يا بير! فالأرض واسعة" (٦٤). وهذه الصورة الجهنمية غير المستوعبة من الوقوع فى الفخ والهزيمة - "الصائدة العظيمة تفوز من خلال كل المراحل السهلة" (٦٦) - وتملك عند ندائه مجموعة من الطيور ذات الأجنحة الضخمة، ومخلوقات صيد خرافية. ويستدعى بير صولفيج لكى تستخدم سحرها المسيحى: "كتاب الصلاة! ضعيفة مباشرة فى عينيه!" (٦٧). وتقع حكاية أخرى من حكايات الجن بينما تدق أجراس الكنيسة والصائدة الكبيرة "تنزل إلى لاشئ" وهى تتلف لهزيمته: "لقد كان أقوى من اللازم. وكانت هناك نسوة وراءه" (٦٧). وفى عقل بير الباطن المملوء بالرغبات، فإن قوة صولفيج تتقذه من أكبر الصائدات على الإطلاق.

- وعندما استيقظ مع أثر ماض وحنين إلى العلاج التقليدى لسماك الرنجة. يكتشف بير أن صولفيج تختبئ خلف كوخه. وسبب زيارتها هو أن تحضر للمنبوذ سلة طعام. وعندما يراها بير ينغمس فى تفاخره الجنسى المعتاد: "هل تعلمين أين كنت الليلة الماضية ؟ / الأميرة الصائدة طاردتني مثل الوطواط" (٦٨). وترد عليه صولفيج قبل أن تبتعد عنه "إنه شئ طيب حينئذ أن ندق الأجراس". ولأنه ابتهج باهتمامها، يعطى بير آخر قطعة ثمينة مأسوف عليها فى منزل جينت Gynt وهى زر فضى، إلى هيلجا لكى تأخذه إلى حبيبته: "أطلبى منها ألا تتسأنى!" (٦٨).

- وترد صولفيج على اشتياق بيراليها ببساطة شديدة وعدم اهتمام بالعالم، وقد وصلت إلى كوخه فى الغابة فى ظلمه الشتاء وهى تتزحلق على الجليد. والبنات التى كانت فى السابق خجولة وتتشبث بجونلة أمها تستجيب لنداء بير بالإعلان عن حبها. "لقد وصل نداؤك إلى صوت أختى، / فقد أتى مع الريح وفى صمت/ وفى كلمات أمك شعرت أنه يتوهج / وقد كان له صدى فى أحلام اليقظة لدى / والليالى الثقيلة وأيام النهار الفارغة / ظلت تتادبنى، وتخبرنى "أذهبى حيث يذهب هو" (٧٤-٧٥). ولأنه لم يستطع تصديقها، يرد بير بسلسلة من الأسئلة الفريية : "فعلت هذا من أجلى؟ ... هل عرفت الحكم المقروء الربيع الماضى؟ ... وهل سمعت بالحكم؟ (٧٥). ولكن ما تحبه صولفيج فى بير هو المتمرّد الذى يبهر الناس الخيرين والذين يطاردونه، الرجل الذى وصفته إيسى "لا يشبه أى شخص آخر" (٤٣). "فوق شبيهه" (٤٥). وفى اختبار بير، تخلت صولفيج عن الناس الذين أحببتهم كثيراً من أجل بير ("نعم من أجلك أنت فقط. / لا بد أن تكون أنت كل شئ بالنسبة لى، العشيق والصديق")، ("وهل تعتقد أننى تخلت عن كل من أحبهم/ فقط من أجل شئ ما تمتلكه؟)، وانضمت إلى شخص منبوذ وشكلنا روحين متحابين: "لقد سألت عن طريقى هنا على كل دوران فى التسلق / وقد قالوا "لماذا تذهبين هناك؟" فقلت "إنه بيتى" (٧٥). وتفسير صولفيج عن سبب مغادرتها للوادي يجعل منها متمرّدة يقع منزلها ليس فى السفح هناك ولكن فى الأعلى هنا فوق القانون والعادات : "السفح هناك كان يختق، مغلق مثل الفخ / وكان هذا ما دفعنى إلى أعلى / ولكن هنا حيث اشجار

التنوب تقطع السماء كالجواهر / يا له من سكون وأغنية ، وهنا أنا فى البيت" (٧٦).

- ولكن بينما أتت صولفيج لتتضم إلى بير فى حياته المنبوذة ، فإن تعبيره التلقائى بالفرحة من الحصول عليها يشكل رفضا فى أخذها : "إذا ما استطعت أن تعيش فى منزل الصياد / فإن هذه الأرض سوف تصبح مكاناً مقدساً" (٧٦). وعند وصول صولفيج كان بير يقوم بتثبيت مسمار على بابه "ضد الصائدات والنساء والرجال" الذين يأتون مع الظلام. وعندما تعرف على صولفيج كنوع من الحماية ضد "الأفكار الخالية من الرحمة" التى اجتاحتها (٧٤). يلعن بير رغبته الجنسية وينكر رغبة صولفيج : "ليس قريباً أكثر من اللازم / فقط لكى انظر إليك / أوه كم أنت طاهرة وجميلة / (٧٦). ويأخذ بير صولفيج بين ذراعيه "هذان الذراعان يا صولفيج / سوف يحتضنان جسدك الدافئ الجميل بعيداً عنى" وتتصرف صولفيج ملاك بير الحارس كأيقونة منزل ضد طبيعته الشريرة وهى تقذف بالكتاب المقدس على المسرح الصاخب. وبينما غادرت صولفيج الوادى إلى الجبل جعلها بير المثل الأتوى فى عالم الوديان، المرأة الطاهرة، الملاك فى الكوخ.

- وتدخل صولفيج كابينة بير، ولكن بدلاً من أن يدفئها بجسده، يغادر بير لكى يحتطب حتى يدفأ فكرة التجريد فى نهاية حكايته: "أميرتى لا أخيراً وجدتها وفزت بها / والآن سيرتفع قصدى فوق أساس حقيقى" (٧٦). وبينما يرفع بير

فأسه، تخرج من الظلام عدوة الأميرة الطيبة، المرأة التي ترتدى ملابس خضراء،
"مساء الخير يا بير يا رشيق الحركة" (٧٦)، وتنادى على الأميرة الصائدة. إن
رؤية بير لماضيه الجنسي هي بهجة المتطهر مع المرأة الساقطة - المرأة التي
ترتدى ملابس خضراء - وطفلها غير الشرعى - وبرات القبيح - وشراب
الشیطان - زجاجة من البيرة. وتكبر الصائدات بسرعة وذرية الكابوس الليلي هو
بالفعل طفل يحبو. "اعطى أبى مشروباً؛ فهو يعانى من العطش"، هكذا توبخ المرأة
التي تشرح لبير القيمة الرمزية لتشوه ابنهم: "إنه مشوه فى رجله كما أنت مشوه
فى عقلك" (٧٨). ويلعن بير "أنف الصائدة" - "ابتعدى أيتها الساحرة" ولكن بعد
ذلك يسمح بالجنس وهكذا للمرأة القذرة بأن تزوده بعقبة نحو ممارسة الحب مع
المرأة الطاهرة التي تنتظر فى الكوخ: "سوف أتلصص من الباب وأتجسس
عليكما انتما الاثنين / وإذا ما جلست مع فتاتك بجانب المدفأة - / وتبدأ فى خلع
ملابسك - / وسوف أمرق بينكما وأخذ نصيبى" (٧٩). وبعد أن تحول إلى صائد
فيلسوف، يصنع بير المرح الصاخب، وشأن هاملت، يحول عدم رضاه عن ممارسة
الحب مع 'صولفيج إلى موضوع أخلاقى: "سترة قصيرة، يا سيدتى! ليس هناك
أى مخرج / مباشرة إليها ولا ليس من أجلك / ... / نوم؟ يمكن أن يستمر
لسنوات" (٨٠). إن الولد اللعوب الذى كان يسخر من التقوى يتذكر ثقل ماضيه
الجنسى المذنب: "إنجريد! والثلاثة الذين كانوا يرقصون على تلك القمة/ هل
سيظهرون أيضاً؟" (٨١) وفى ضمير بير المتطهر، تنتمى الرغبة الجنسية إلى
صيد الشيطان: "هل أذهب للداخل بعد هذا؟ قذر جداً وفض؟ اذهب للداخل مع

كل رائحة الصيد هذه ؟ ويبعد بير صولفيج عن مشهد الحب، وعن :الطين والقذارة" - قذارة البنات الصائدات. واستعارته البذيئة - "إذا كنت تريد أن أرضا خضراء، فابعدى بكعبك عنها" (٨٠) تفترض أن صولفيج غير العذراء سوف تكون بلا قيمة. ويرفض بير صولفيج الرغبة في الجنس والتي كانت حياتها قصيرة بسبب غيابه، والتي ذقت ليال ثقيلة وأياماً فارغة، وهي تشتاق إليه (٧٤ - ٧٥). وبالنسبة لبير فإن النساء إما صولفيج القديسة والطاهرة وإما الساحرة، المرأة ذات الرداء الأخضر، المثيرة للجنس، العذراء أو المغوية، فقط مريم أو حواء.

- إن رفض بير للجنس مع صولفيج يعكس رفضه أن يصبح رجلاً بالغاً. فمن الأسهل تكوين فكرة عن صولفيج في مواجهة الجانب الإنساني الكامل في هذه الفتاة الجسورة. "انتظر، فسوف أساعدك" هكذا تروجو. "سوف نتشارك تماماً". فيأمرها "لا. ابقى حيث يطلب منها أن تحبه في تفكيرها، ومثل الأميرة المسحورة، فلا بد لصولفيج من أن ترقد ساكنة حتى تبدأ في التحرك من خلال عودة أميرها : "اصبري، يا حبيبتي، / بعيدة أو قريبة - لا بد أن تنتظري" (٨١).

إن هروب بير من الحب الجنسي مثل هروب سيجورد في الفايكينج في هليجلاند، هو هروب من الذات، ورفض الذهاب "مباشرة" إلى صولفيج يشير إلى حياة شخص غير بالغ تماماً في السلوك "غير المباشر" والذي يشكل وجوده فيما بعد صولفيج. فتحن نقابله بعد ذلك بثلاثين عاماً مليونيراً في متوسط العمر وعصامي يطلق شعار الصائد على رفقائه في العمل : "ماذا يجب أن يكون

عليه الرجل ٩/ إننى أقول ذاته وليس أكثر من ذلك / كل شيء من أجل ذاته" (٩٢). وبعد أن ينسب حياة حبه الشبابية بلغة الصائد المبالغ فيها، فإنه يحول سرقة العروس إلى "فخ وضعه كيوييد" نفسه إلى "كلب مرح ومكشوف" وانجريد / المرأة التى ترتدى ملابس خضراء إلى السيدة التى أشتهيها - / فهى قد ولدت من دماء ملكية" (٩٢ - ٩٣).

- إن غرور ذكورة بير شيخ الصحراء يتقلص من خلال الفتاة الراقصة أنيترا Anitra ، موضوع حبه فى سنوات عمره المتوسطة. وعلى أمل الاستفادة من الموقف، تحول بير بشكل طبيعى إلى نبى، ولكن من النوع غير الزاهد، ومثل البطل عاشق الفتيات الصائدات فهو إله لنساء وثنيات عديدات. ومستريحا على أريكة وأمامه مجموعة من الفتيات الراقصات، يغير ذوقه لى يتناسب مع المرأة الجاهزة. ويشكل جمال وصيفة بير، والتى قدماها ليست نظيفة ونفس الشئ مع الذراعين (خاصة تلك الذراع التى تستخدمها لأغراض التواليت) - يشكل جزءاً بسيطاً من جمالها" (١١٩). وعندما تشرح أنيترا بأنها بلا روح، يقيس بير حالة عقلها ويقرر أن الروح البسيطة تقى بالفرض. ومع ذلك تفضل أنيترا الحجر الكريم الموجود على عمامة بير، وهو خيار يبهجه جداً لدرجة أنه يقتبس أكثر التعريفات روحانية عن المرأة فى الأدب الغربى : "أنيترا ! أيتها الطفلة ! ابنة حواء !/ مثل المغناطيس الذى يجذبنى - لأننى رجل / ومثلما قال ذلك الكاتب الشهير:/ "Das Ewig - weibliche zieht unsan" (١٢٠). وفى اقتباسات بير الخاطئة وأكثرها شهرة، تم التضحية بعبارة جوته Goethe "الأنثى الخالدة

تدفعنا لأعلى" وأصبحت تقرأ "الأنثى الخالدة تغرينا بالسير فى السلوك الضال". وبالنسبة لبير فإنه يمكن الاعتماد على بنات حواء لكى يكن بلهاء وفارغات مثل الأطفال وجاذبات جنسياً.

- إن جلاتيا / انيترا والتي تلعب باتقان دور التلميذة الممنونة والمعجبة المخلصة - "سيدى، من شفتيك ينساب اللهو / مثل أحواض العسل" (١٢٣) - تتلقى درساً عن علاقة الأنثى بالذكر من سيدها: "لابد أن تكونى لى ولى فقط./ وسوف أكون هنا دائماً كى أحرسك / فإن مفاتك تشبه حجراً كريماً مرصعاً بالجواهر" (١٢٥). ومع ذلك فإن حماية الذكر ليست دائمة، فتجد بير يخبر انيترا بما قد طبقه بالفعل مع صولفيج : "إذا كان لابد أن نفترق، فمعنى هذا انتهاء الحياة / ملحوظة : هذا بالنسبة لك!" (١٢٥ - ٢٦). وفى نسخة ساخرة من محاضرة براند لأنيس Agnes عن الأنوثة الخالدة، يشرح بير القوى لأنيترا وظيفتها المزدوجة كوعاء للغيرة والبعد عن اهتماماته : "أريد كل بوصة ونسيج منك / منزوعة الإرادة والمقاومة الماضية ومملوءة بى أنا./ عشك من شعر منتصف الليل، جلدك/ كل شئ جميل يستطيع المرء تسميته / سوف، مثل حدائق بابلون، يعيد لى سلطانى" (١٢٦). ومتوقعاً تورفالد هيلمرفى بيت الدمية، يختتم بير بتعليق إلى من هو أدنى منه طبيعياً حول قيمة الغباء فى النساء: "ولذا فمن دواعى الحظ، على أية حال/ أن أبقى على رأسك فارغة / إن من يدخلون المتعة على الروح / يُبتلعون فى الوعى الذاتى" (١٢٦).

- وتتحول افتراضات بير فيما يتعلق بالنساء وتصبح سطحية - بدرجة خطيرة. "أيها الصغير" هكذا ينتقد بير مساعده الكاهن "أنت مثل الفتيات الأخريات، تخمن / فقط سطحيات الرجال العظماء" (١٢٣). غير أن أنيترا قد قدرت النبی من البداية، ومع أنها تفتقر إلى الروح إلا أنها تمتلك العقل. وعلى العكس ممن سبقوها في الأبعاد، فإن اهتمام انيترا ببير هو مؤقت تمامًا وتجاري بشدة. متوقعة النغمة وأسلوب ماى ويست West، فهي تتملق : "إنك تعرق، أيها النبي؛ وأخشى أن تذوب/ اقذف إلى بتلك الحقيبة الثقيلة التي حول حزامك" (١٢٩). واقتصار بير الحريص لعابديه على النساء - "إن الرجال، أيها الطفل، هم دفعة مخادعة" (١١٨) - ويبرهن هذا الاقتصار على حماية غير كافية حيث إن الخبرة في السلب تضره بالسوط بقوة، وتفر بالفنيمة مبرهنة على أن العبد يجيد السخرية مثلما يجيدها السيد :

"انتيرا تطيع النبي ! إلى اللقاء!" (١٣٠).

- وفي التقييم الذى يلى، يدفع بير بفلسفة المرح الصاخب - "إن جوهر الفن هو أن يتلمس طريقه فى الضباب" - ويلوم مشاكله فيما يتعلق بالطبيعة الأنثوية : "والنساء - تبالهن. إنهن قدر حقير" (١٢٣). ولكن لم ينس بير تمامًا المرأة التي تركها خلفه، وكما لو أن الأمر ردُّ على حكمه على بنات حواء، يظهر المشهد، يكتب إبسن إلى جريج Grieg، "مثل الحلم البعيد" (LS ١٤٦)، عن صولفيج، وهي تغزل فى أشعة الشمس وتغنى القصيدة المعروفة الآن باسم "أغنية صولفيج": "قد يمر

الشتاء، ويختفى الربيع، / والصيف التالى أيضاً والعام كله، / ولكن يوماً ما سوف تأتين، أعلم ذلك؛ / وعندئذ وكما وعدت، سوف أكون فى انتظارك" (١٣٣). إن رؤية بير للمخلصة صولفيج تستدعى فى النهاية نموذجها الأسمى المنتظر الذى ينسج طوال الوقت، بينلوب Penelope المتكبرة والحزينة، والتى تشتاق إلى زوجها، وتخدع منافسيه وتعيش بقية عمرها وحيدة وتعيسة. وصولفيج التى تنتمى إلى رؤية بير لم تفتقد حتى الرجل الذى أحبته صولفيج الأولى. ولا يهم بالنسبة لصولفيج هذه سواء كان بير غائباً أو حاضراً، وليس حتى إذا كان حياً أو ميتاً. والبنت فى المشهد الأول وحتى الثالث والتى هى ممزقة بين عائلتها وحبيبها والتى ترتدى فى يوم ما جميل جونلتها لكى تلحق به، قد اختفت. وكانت صولفيج الأولى إنساناً، غير أن صولفيج فى "أغنية صولفيج" هى رمز خالص. وفى النظرية الشيطانية لبير عن المرأة، فإن التفكير فى "الأنثى الخالدة التى تقودنا إلى سلوك ضال" يؤدى بالطبع إلى أفكار عن "الأنثى الخالدة التى تقودنا لأعلى"، ترياق بير لأنيترا.

- وبينما يقترب بير من نهاية حياته، تقوده صولفيج نحو عيد غطاس قصير. وفى المنفى (حيث تتبأت إيسى بأنه سوف ينتهى) يتذكر بشكل واسع كتاب صولفيج المقدس بينما يُتَوَجَّه المجانين "امبراطور الذات". وفى المنظر الطبيعى الفكرى للمشهد الخامس "عودة بير للوطن"، يعد الرجل العجوز للأوكازيون الاستعارى "حلم واحد بالكتاب ذو المشابك الفضية" (١٧٣). وفى "مشهد البصل" الاحتفالى، مع كوخ صولفيج فى الخلفية، يلتقط بير بصلات برية ويتأمل حياته.

وببطء وهو يقشر بصلة يصل إلى عمله الذى ليس له جوهر: "أليس ينبغى أن يتخلى عن جوهره حالا ؟/ سيلعن إذا فعل ذلك / وبالنسبة للحشو الداخلى جداً/ فهو ليس شيئاً سوى طبقات" (١٧٧). وعند سماعه صولفيج وهى تغنى من داخل الكوخ، فإن بير الهادئ والشاحب الوجه جداً" يواجه أخطاءه : "أوه أيتها الحياة ليس هناك أية فرصة ثانية أستفيد منها!/ أوه أيها الرعب ها هنا تقع إمبراطوريتى!" ولأنه رفض صولفيج، فإن بير لم يطور ما أحبته صولفيج فيه، الذات الفردية التى فرقته، لب الموضوع الذى صنع منه "بير". ولأن إدراكه لحقيقة الأمر قد أصابه بالرعب، يركض بير المعجوز أسفل نفس طريق الغابة الذى سلكه بير الشاب منذ أمد طويل.

ويتوقف بير عن الركض على المستنقع الضبابى، حيث يتأمل إمبراطورية حياته الكاذبة. وفى المنظر الطبيعى المحترق والمشوش، يسمع الرجل المعجوز المعذب أمه المتوفاة وهى تتادى : "بير، أين القلعة؟/ لقد سرت فى الطريق الخاطئ" (١٨١). وكونها تذكره بعدم اكترائه وفشله، فإن صوت إيسى، مثل صوت صولفيج يجعل بير يركض بشدة بعيداً عن نفسه. غير أنه يوقف عن طريق "صانع الأضرار"، والذى يسيطر على عملاق يقذف بكبشه ويرسم نهاية أخلاقية لدرس البصل عند بير : إن فشل بير لكى يكون نفسه يجعله ينصهر : "الآن خطط لك بأن تكون مثل الزر اللامع/ وعلى صدر العالم، ولكن عقدتك تفككت، / ولذا سوف تضطر للدخول فى صورة تافهة/ وتختلط مع الجماهير، كما يقول الناس" (١٨٥). وقد بدد بير مواهبه وخياله، واختلافه "إن ذاتك هى بالضبط ما لم تكن أبداً" (١٨٦).

- وبعد أن حصل على تبرئة مؤقتة لكى يبرهن أنه كان هو نفسه طوال حياته، يركض بير الآن بقوة كما يستطيع ويتقابل مع شخص مؤهل تمامًا ليصدر أحكامًا، الملك الصائد. ويتلقى الملك طلب بير بصدمة، حيث إن بير كان صائدًا جيدًا لدرجة أنه أصبح نموذجًا فى Ronde. وكونه مضطر للتخلي عن زعمه بتحقيق ذاته، ينال بير تبرئة أخرى، هذه المرة ليظهر أنه كان شريرًا بدرجة تكفى للذهاب إلى الجحيم. ومرة أخرى يقابل الشخص المؤهل جيدًا لكى يصدر أحكامه على شخص الإنسان الهزيل، شيطان إبسن المشغول، والذي لم يؤثر فيه اعترافه بتجارة العبيد وشحن الأوثان : "أتمنى أن تخبرنى عن من الذى سوف يبدد الوقود غالى الثمن / وفى أوقات مثل هذه، على مثل هذا الهراء؟" (٢٠١). ويهزم بير الشيطان مؤقتًا بإرساله إلى رأس الرجاء الصالح، ولكنه يعلم أن حسابه قريب.

- ومع أنه كان يائسًا، يتمسك بير بإنقاذ نفسه من خلال شهادة الشخص الذى أخطأ فى حقه كثيرًا. وبينما يركض نحو الكوخ، يلقي بير بنفسه إلى أسفل أمام صولفيج وهو يصرخ "اصدرى حكمك على رأس المخطئ! ... واصرخى كم كنت أنا ضالًا". ولكن هذه المرأة التى ليس لها مطالب وهى ضريرة الآن، تتلمس طريقها إلى بير لكى تحتضنه معبرة عن امتنانها العميق للرجل الذى هجرها : "لقد جعلت حياتى كلها أغنية جميلة. فليباركك الله الآن لأنك أتيت أخيرًا!"

(٢٠٧-٢٠٨). وحيث إن هذه التبرئة تحرم بير من تأكيد الخطيئة التي يحتاج إليها لإنقاذه من المفرفة ويتمسك بالجدل الذي كان هو نفسه طوال حياته: "أخبريني أين كان بير حينئذ كل هذه السنوات؟ ... ومع قدره الذي فوقه، مثلما / بالضبط في المرأة الأولى خرج من تفكير الإله" (٢٠٨). ولكنه يرفض في رعب إجاباتها - "في إيماني، في أملي، وفي حبي" - لأن هذا يؤكد على جنبه الجنسي: "ماذا تقولين - ؟ لا تتلاعبى بالكلمات، بالنسبة للولد الذي في داخلي فأنت الأم. وتتحدى صولفيج الآن حبها ليس فقط كحب أموى شديد، ولكن كحب الأم والوسيط؛ "أنا نعم ولكن من أبيه؟ إنه هو الذي يلبي دعوات الأم". ويسقط ضوء على بير، والذي يصرخ: "أمي، زوجتي ! أيتها المرأة البريئة - خبئيني في الداخل" (٢٠٩). ومتعلقا بصولفيج يدفن بير وجهه في طرف ثوبها بينما تشرق الشمس وتغنى زوجته / أمه أغنية الهددة : "نم يا عزيزي، يا أعز أولادى. / هنا في ذراعى! وسوف أسهر عليك - / وجلس الولد على طرف ثوب أمه / وفي اللعب فقد استنفذا يومهما المعيشى. / وقد كان الولد فى أمان فى صدر أمه / طوال يومه فليبارك الإله حياته" (٢٠٩).

- وهذا الاتحاد الشهير مرة أخرى قد أكسب صولفيج مكانة عالية فى الأدب النسائي، "جوهر المرأة المثالية" وتفسير صولفيج بهذه الطريقة معناه قراءتها كشكل حديث من المرأة الافتدائية فى الرومانسية الأوربية. "تنوع جديد من Gretchen". ولكن بينما استفاد إبسن مباشرة من بطله جوته Goethe بالنسبة لصولفيج فى المشهد الأول وحتى المشهد الثالث. فإن جريمة بير ضد صولفيج

هى عكس جريمة فاوست Faust ضد Gretchen، حيث إنه وبينما فاوست يغوى جريتشين، فإن بير يرفض صولفيج جنسياً، ويتضمن حب فاوست لجريتشين العاطفة بينما بالنسبة لبير فهناك فقط الجنس. وفى جدل مقنع بأن بيرجينت هو مناهض فاوست عند إيسن، فقد لاحظت باتريشيا ميريفل Merivale بأن بير "يحتاج إلى كل من صولفيج وانجريد لكي يقدم ما صنعه جريتشين فاوست فى شكل واحد: صولفيج هى جريتشين الطاهرة والتي فيما بعد المفتدية ... (بينما) انجريد هى الجزء الحسى من جريتشين، المرأة الهابطة والإنسانية الجنسية" (بير جينت) ١٢٩.

- ولو أن فاوست يمكن إنقاذه لأن حياته النضالية تضمنه، فإن بير، الذى يستحق المغفرة المصوبة، يتطلب إنقاذه عن طريق شخص آخر. وعند مقارنة بير بالبطل الرومانسى التقليدى، أشار بيريان دونز Downs بأن فاوست، ودون جوان بيرون Byron وويليام تل شيلر Schiller يستمتعون بدعم مخلوقاتهم الأخلاقى أكثر من بير، والذى عمله، فى أفضل الأحوال، تتبعه تسليية فكاهية ونصف ساخرة، عامة مع بلادة الحس وليس مع الصدقة غير المخطئة أبداً" (ست مسرحيات ٩٦). وتفحص نوعية الرومانسية فى البطل الشكالك والمروسة الافتدائية معناه رؤية كيف يتناسب بير المريض وصولفيج مع هذا الموقف؛ وقد استخرج ابرامز Abrams النموذج من رومانسيات نوفاليس Novalis :

إن الرحلة التعليمية بحثاً عن أنثى أخرى، والتي تجبر
جاذبيتها الغامضة بطل الرواية على هجر حبيبة طفولته ...
والتجول في أراضى الأصدقاء على طريق يدور حول عدم
الإدراك الحسى عند العودة للمنزل والعائلة ، ولكن مع
الاقتراب من رؤية صائبة (نتاج تجربة السفر) والذي يمكنه
من التعرف على، فى البنت التى تركها خلفه ، الشكل الأنثوى
التزويقى والذي كان على الدوام موضوع اشتياقه وبحثه .

- وعلى العكس من بطل الرواية الرومانسى التقليدى، فإن بير لا يسعى ولكن
فقط يسافر، وتبقى رحلته غير تعليمية حتى النهاية بينما يستمر فى مقاومة
لحظات إدراكه القصيرة. ويشكل لقاء صولفيج نوعاً من عدم الاكتمال، حيث
يرفض بير حب محبوبته، ومناهضة العروسة الذى يحل الصراع الدرامى، صانع
معجزات الذى يهزم الصائدات عند شروق الشمس وينقذ بير، وفى خلق صولفيج
التي تبرئه من الخطيئة الكبرى فى حياته - تلك التي ارتكبها ضدها وضد نفسه،
يهرب بير من الجحيم الذى يزعم أنه يفضل على مقدرة المعرفة المصوبة أيضاً؛
وفى تأكيد صولفيج بأن ذاته كما هى بلا تغير فى الحفاظ عليها، فإن بير قادر
على تجنب الحقيقة وعلى أن يأخذ، كالعادة، ما كان ممكناً بدلاً عما يكون. وفى
الدقيقة الأخيرة، يخلق بير صولفيج والتي وساطتها مع الأب تسمح له بالتخلص
من اختبار الذات وتتقذه.

- إن نهاية بير جينت مثل نهاية براند تترك لدينا صورة مدهشة عن الشخصية الأساسية لبطل الرواية، رجل المبادئ الذى يثابر فى سعيه بينما يسحق بواسطة كتلة جليدية ضخمة، والهارب العظيم الذى يموت فى إخفاء ودفن وجهه فى طرف ثوب امرأة. وأحياناً يقال أن إيسن قد أعطى بير أكثر مما يستحقه فى نهاية تتناسب بطريقة غير سهلة مع ما قد سبقها. ومع ذلك فإن ذلك الوجودى العنيد، والذى يهتم فقط بالأعمال، ينتظر، وقد قاطع أغنية صولفيج لكى يحذر: "سوف نتقابل عند مفترق الطرق النهائى، يا بير / وعندئذ سوف ترى - ولن أقول أكثر من هذا" (٢٠٩). وعلاوة على ذلك فإن جعل بير يواجه حياته كان معناه إجباره على الوجود فى الشكل التراجيدى، ونحن نعرفه جيداً أكثر مما ينبغى لدرجة أننا نصدق مثل هذا التحول. وعلى الرغم من أن ولد إيسن الصغير الخالد الذى يركض إلى المنزل نحو أمه، سوف، مثل الأموات الآخرين يتحتم عليه أن يواجه مشكل الأضرار فى النهاية وفى نفس الوقت فإن خالقه يحيط حياته بنوم فى طرف الثوب المتسامح للمرأة الخيالية.

- وقد كان إيسن أشد قسوة على الإحباطات الجنسية للشخصيات الذكورية اللاحقة ؛ ويتطلع رفض بير لصولفيج إلى هروب مماثل فى روزمرشولم، ايولف الصغير، چون جابلر بوركمان، وعندما نستيقظ نحن الموتى، والتى فيها تعتبر الحياة الجنسية رمزاً للحياة كلها.

"المرأة الطاهرة" عند جوليان

ملاحظة على الامبراطور والجاليلي

- على الرغم من أن الشخصيتين النسائيتين فى الامبراطور والجاليلي، فى المسرحية الأخيرة لما يطلق أحياناً عليه "رباعية اللحن" لإبسن، تلعبان أدواراً بسيطة، إلا أنها توضح بطريقة صريحة ما قد أصبح بالنسبة لإبسن شيئاً أساسياً، وموضوعاً أساسياً، رفض الرجل لإنسانية المرأة الكاملة، وجعلها شيئاً موضوعياً فى فكره. والشئ الأساسى فى بيرجينت، اعتبار الشئ المجرد عن النساء تصورات عن المرأة سوف يكون هاماً فى كل المسرحيات التى تلت الامبراطور والجاليلي، والذي يقدم لنا مثالا واضحا على تلك التحولات.

- ولأنه قد سأم من فساد المسيحية الحاكمة والوثنية القائمة، فإن بطل رواية الامبراطور والجاليلي جوليان يرى نظاماً عالمياً جديداً فيه يحكم هو وأخوه غير الشقيق جالاس Gallus، بالتناوب، المجتمعات المؤقتة الروحانية. ويقرر أن إمبراطوريته تحتاج إلى ما قد كان يفتقده موسى والاسكندر والمسيح، رفيق انثوى كامل "المرأة الخالصة" المجسدة والتى معها يمكن أن يؤسس جنساً جديداً "فى الجمال والتجانس" وهكذا يؤسس "امبراطورية الروح" (٤ : ٢٥٤). وعندما يقتل الامبراطور قسطنطين جالاس القوى ويعين جوليان وريثا، فهو يسلم أيضاً للمنصر الجديد أخته هيلانا Helena ، والتى يستقبلها جوليان بنشوة كامرأة خالصة. ومع ذلك فإن هيلانا تحتقر كلاً من زوجها الضئيل المولع بالكتب ودورها، وتتشوق بدلا من ذلك إلى عشيقها الراحل جالاي، رجل قوى الحركة ونموذج للجمال الذكورى الكلاسيكى. وعند عودته للبيت بعد غياب طويل، يتعجب جوليان من الهالات السوداء حول عيني زوجته، وكان تفسيرها - "ليالى

بلا نوم والقلق عليك والدعوات المتوهجة لذلك الذى على الصليب" (٢٧٢) - هذا التفسير يتم محاكاته بشكل ساخر فى خطبة الوفاة التى تنطق بها بعد تناول فاكهة مسممة. وبعد أن دفعت بزوجها الرهبانى بعيداً وهى مشمئزة ، تنادى، "أوه جالاس ... كيف يلتف بفخر شعر كالكثيف حول رقبتك، وتسخر الفيلسوفة" والآن سوف ينظر للأشياء مرة أخرى - الحبر على أصابعه والتراب من كتبه فى شعره - الذى لم يغسل . أف، أف كيف تفوح منه رائحة كريهة" (٢٩٠). وبعد أن صرخت من أجل ذلك "الهمجى الأسمر البشرة" تسخر هيلانا من زوجها : "لا يمكن أن يهزم النساء، كيف اشمئز من هذا العجز الرائع" . وبعد أن جنت من الألم، تعكس ولاءها، وفى خلط قوطبى من الجنس والتوهج المسيحى تموت العظيمة فى "السر الجميل" بأنها كانت تقضى الليالى فى المصلى وهى تمارس الحب مع جوليان "فى شكل خادمك"، قسيس أنجب منها طفلاً "فى الظلام وفى الهواء وفى السحب" (٢٩١). ويدمر جنس هيلانا بشدة وبوضوح فكرة زوجها عنها "كأمراة خالصة"، هوية يتم السخرية منها من خلال موتها؛ وكونها نافعة للقساوسة الفاسدين، فإنها تقدم كقديس شهيد، ويصبح قبرها مزاراً للآلاف.

- وتتفجر فكرة "المرأة الخالصة" بالطريقة الأخرى من خلال ماكرينا Macrina، أجنس البالغة الرقة والتى تنتمى إلى جماعة من المسيحيين يضطهدهم جوليان. ويرحب جوليان بتبرير ماكرينا التقليدى فى رفضها الحب الجنىسى - "سيدى، لقد تخلّيت عن حياتى التى أعيشها بالفعل" - مع التحذير من أوهامها: "إنك تشتهق إلى ما يكمن فى الخلف، والذى لا تعرف عنه شيئاً

بالتأكيد؛ إنك تميت الجسد، وتكبت كل الرغبات البشرية. ومع هذا فقد يكون ذلك عديم الجدوى مثل أى شئ آخر (٤١٦). إن ماكرينا هى "المرأة الخالصة" لأنها قد أصبحت ميتة بالنسبة للحياة، وهى حالة تجعل من المستحيل عليها أن تصبح الشريكة الدنيوية لجوليان أو أى شخص آخر.

- إن فكرة جوليان عن "المرأة الخالصة" توضيح للاستبداد الذى يجعله يحاول أن يكون مسيحياً تاماً وبعد ذلك مناهضاً للمسيحية، يتطلع وراءه إلى "الأنثى الخالدة" عند براند وبير وإلى الأمام إلى شخصيات أخرى خادمة ذاتياً، والتي يفرضها أصحاب النظريات الذكورية عند إيسن فيما بعد على النساء: "خادم" برنيك Bernick وروланд Rorlund (أعمدة المجتمع) "زوجة وأم" تورفالد Torvald والكاهن ماندر Mander (بيت الدمية والأشباح)، "ربة منزل" دستوكمان Stockmann (عدو الشعب)، "زوجة رجل عظيم" لتسمان Tesman (هيدا جابلر)، الأنثى العاطفية لبوركمان Borman (جون جابريل بوركمان) ... هذه التصنيفات المبسطة عن النساء تبرهن على أنها زائفة وحمقاء مثل اعتبار جوليان لهيلانا شيئاً مادياً، والذى يتبأ الافتضاح المشين لخطأ زوجها بالفشل الذى سيأتى لاحقاً.

الفصل الخامس

شعر الحركة النسائية

يعود بير جينت للمنزل مرة أخرى بعد رحلته الطويلة. غير
أن صولفيج ليست هي نفسها. فقد أصابها الملل حتى الموت
فى الكوخ وملت الانتظار. وعندما يصل بير، لم تشعر نحوه
بالحب كثيراً كما كانت تشعر من قبل.

كاميلا كوليت "خطاب إلى السيدة لورا كيلر" (مقالة)

حركة بيت الدمية الارتجالية

- إن مسرحية بيت الدمية لم تعد تتعلق بحقوق المرأة أكثر مما تتعلق مسرحية
شكسبير ريتشارد الثانى بالحق المقدس للملوك، أو تتعلق الأشباح بمرض الزهري،
أو تتعلق عدو الشعب بالصحة العامة. فهى تدور حول حاجة كل فرد إلى اكتشاف
نوعية الشخص الحقيقية التى بداخله والسعى لأن يصبح ذلك الشخص (M)
(٤٥٧).

- وكما يبدو غريباً كما يبدو لغير المطلع، فالأجراء المعمول به فى نقد إيسن
هو إنقاذ مؤلف بيت الدمية من تلوث الحركة النسائية. ومن المعتاد اقتباس عبارة
قالها الكاتب المسرحى فى ٢٦ مايو ١٨٩٨ فى حفلة عيد الميلاد السبعين التى

التي أقيمت على شرفه بمعرفة رابطة حقوق الإنسان النرويجية، إذ قال: "أشكركم على الاحتفال، بيد أنى أنكر شرف العمل من أجل حركة حقوق المرأة... وللصدق، فإنه من المرغوب فيه حل مشكلات المرأة، مع كل المشكلات الأخرى ولكن ذلك لم يكن كل الهدف، ومهمتى كانت وصف الإنسانية". (Ls ٣٣٧). ويجب متخصصو إيسن أن يأخذوا هذا الإنكار كإشارة دقيقة إلى هدف الكاتب المسرحي في الكتابة. قبل بيت الدمية بعشرين عامًا على أنه "هدفه الأصلي" في عبارة موريس فالينس Valency (الوردة والقلعة ١٥١). ويحث ماير Meyer كل من راجع إحياء بيت الدمية على أن يحفظ كلام إيسن عن ظهر قلب. ويستبعد جيمس ماكفرين Mcfarlane، محرر كتاب إيسن اكسفورد، وهو الطبعة الإنجليزية عن أعمال إيسن الكاملة - يستبعد موضوع الحركة النسائية من المادة التاريخية والناقدة عن بيت الدمية، ولكنه يتضمن كلام إيسن (OI ٤٥٦ : ٥).

ومهما استفاد مناصرو الحركة النسائية دعائيًا من بيت الدمية فثمة جدل بأن إيسن لم يقصد أبدًا أن يكتب مسرحية عن موضوع حقوق المرأة؛ ويمثل صراع نورا شيئًا ما آخر غير أو شيئًا ما أكثر من حقوق المرأة. وفي مقال احتفالاً بذكرى وفاة إيسن الخمسين، في ١٩٥٧، شرح آدامز Adams: "إن بيت الدمية تمثل امرأة تدفعها فكرة أن تصبح شخصًا، ولكنها لا توحى بشئ يتعلق بالنساء اللاتي يصبحن أناسًا؛ وفي الحقيقة فإن موضوعها الفعلى ليس له علاقة بالجنسين". وبعد أكثر من عشرين عامًا وبعد أن صنعت الحركة النسائية للسطح مرة أخرى كحركة دولية، فإن أينر هوجين Haugen، عميدة الدراسات الأمريكية

الاسكندنافية، أصرت على أن "نورا فى مسرحية إبسن لم تكن مجرد امرأة تدافع عن تحرير الأنثى؛ بل هى أكثر من ذلك. فهى تجسد كوميديا وتراجيديا الحياة الحديثة".

- إن تصور أن هدف إبسن فى بيت الدمية كان غير مناصر للحركة النسائية أو متجاوز لها قد انتشر بشكل واسع لدرجة أنه حتى النقاد المناصرين للحركة النسائية شعروا بأنهم مضطرون لذكرها. وفى مقالتها "بيت الدمية لإبسن: اسطورة لعصرنا، تطلق إلين هوفمان باروس Baruch على الدراما "المسرحية المناصرة للحركة النسائية التى حازت التفوق" وفى نفس الوقت تشير إلى "الخطاب الذى أنكر فيه إبسن كونه مناصراً للحركة النسائية فى بيت الدمية" (٣٧٤ : ٣٨٧). وتضمن ماريام شونير Schneir المشهد الأخير من المسرحية فى مقتطفات أدبية مختارة فى "الحركة النسائية: الكتابات التاريخية الأساسية، مفسرة وجودها هناك على أنها يمكن تبريرها "مهما كان هدف إبسن وعلى الرغم من كلامه".

- إن النقاد الذين ينكرون أن بيت الدمية هى مسرحية مناصرة للحركة النسائية غالباً ما يقدمون عملهم كجزء من جهد تصحيحي لانقاذ إبسن من سمعة سيئة ككاتب لمسرحيات تدور حول فكرة، وهو تصور خاطئ واللوم يقع عادة على شو Shaw، والذى يقال أنه كان ينظر إلى إبسن بشكل خاطئ على أنه محطم للمعتقدات التقليدية فى القرن التاسع عشر وقدم ذلك المفهوم الخاطئ

للجمهور فى كتاب "جوهر الحركة الإيسينية"، وأصبح الآن نمطاً شائعاً أن نقول بأن إيسن لم يكن ليخضع "لموضوعات" ما فقد كان شاعر حقيقة الروح الإنسانية. وكون أن منزل عرائس نورا والخروج منه كانا لفترة طويلة رمزين عالميين أساسيين لموضوعات المرأة ليس له صلة بالمعنى الأساسى لبيت الدمية، وهى مسرحية حسب عبارة ريتشارد جيلمان Gilman "تفوص فيما وراء الفروق الجنسية". وكما يفسر روبرت بروشتين Brustein فإن إيسن "كان غير مكترث تماماً بالنسبة لموضوع المرأة باستثناء كونه استعارة للحرية الفردية". ويلخص كوهت Koht علاقة بيت الدمية بالحركة النسائية: "تدريجياً فقد تلاشى الجدل حول الموضوع، وما تبقى كان عمل الفن، مع احتياجه إلى الصدق فى كل علاقة إنسانية" (k ٢٢٣). وهكذا يصبح الأمر أن كابينة العم توم عن حركة حقوق المرأة لا تتعلق فعلاً بالنساء على الإطلاق. ومثل الملائكة فإن نورا لم تكن تتمتع بأى جنس. وكان إيسن يقصد بها كل إنسان.

الشیطان فى المنزل

- إن الاستبعاد الافتراضى لاضطهاد النساء كموضوع فى بيت الدمية يصر على أنه فى عالم إيسن الذى بلا زمان، عالم كل رجل، فإن مسألة الجنس يمكن أن تكون فقط اقحاماً مملاً. ولكن لمدة أكثر من مائة عام، وفى نوع آخر من الحركة الارتجاعية تماماً، حوصرت نورا على أنها تظهر أكثر صفات الغدر فى جنسها، وتزداد الآن صيحة الثمانينات نحو اللوم. وتصبح بطلة رواية إيسن

نرجسية غير عقلانية، امرأة "غير طبيعية"، شخصية أنانية هستيرية تهجر أطفالها. ويعامل مؤيدو وجهة النظر الأخيرة كنوع من الشخصية البورجوازية التي رسم إيسن وحشيتها حتى تتناسب مع إطار العالم المحلى للدراما الواقعية.

- وعندما أغلقت بيتى هينينجز Hennings، نورا الأولى، الباب بقوة في مسرح رويال بكوبنهاجن في ٢١ ديسمبر ١٨٧٩، لم "يصدّم" معاصروها، ولكن هزتهم جداً الواقعة. ولم تستقبل بيت الدمية كمسرحية ولكن واقعية لدرجة أن بيتى هينينجز والمعروفة عند الرأى العام بالمرأة التي لعبت دورها، أصبحت هي "امرأة إيسن". وقال جوس Gosse : "لقد تجاوزت كل اسكندنافيا مع إعلان نورا الاستقلال. وقد غادر الناس المسرح، ليلة بعد ليلة منفعلين، يتجادلون ويتشاجرون، ويتحدون" (A ١٣ : ١٢٢ - ٢٣).

- ومن منزله في ميونخ، كتب إيسن إلى الناشر: "لقد أثارت بيت الدمية جدلاً كبيراً (في ألمانيا) مثلما أثارت في المنزل. وقد انحاز الناس بعاطفتهم" (H ١٧ : ٩٨). وأستاذ سمرست موم Maugham العالم في الروابط الإنسانية هو مقياس غضب المواطن الألماني، وكان يفضل أن ترقد بناته موتى عند قدميه على "سماع حثالة كلام ذلك الصديق الذي لا يخجل". وقد رفضت نورا الألمانية الأولى أن تؤدي النهاية على أساس أنها لن تترك أبداً أطفالها. وقد فعل إيسن ما بوسعه ولكن لكي تستمر المسرحية، وافق على نهاية بديلة، مصرا على كتابتها بنفسه

لكى يتجنب ما أطلق عليه "غضب بربرى" (Ls ١٨٣). ولكن "النهاية السعيدة" الجديدة لبیت الدمية أقل من كونها نهاية سعيدة، عندما يجذب تورفالد Torvald نورا إلى طريق الباب فى حجرة نوم الأطفال، فهى تقع على الأرض وتصرخ : "أوه إنها خطيئة ضد نفسى، ولكن ليس بوسعى تركهم" (OI ٢٨٨:٥).

- ولم يلق جهد إيسن الاسترضائى قبولاً. وظهرت نسخة ألمانية جديدة من المسرحية، والتي فيها وفى فصل رابع جديد، أضيف إلى فصل إيسن الثالث، تعدو فوراً ومعهما طفل رضيع هيلمير فى ذراعيها. ورداً على التماسها بالصفح عنها، يخرج تروفالد كيساً ضخماً من الحلوى يضع واحدة فى فمها. وتمضغ وتبلع ثم تتطق "المعجزة" مع إنزال ستارة بطيئة.

- إن العرض الأول لبیت الدمية باللغة الإنجليزية، فى ميلووكى بولاية ويسكونسين، (٢، ٣ يونيه، ١٨٨٢)، كان عرضاً ضعيفاً عاطفياً بشكل متساو، ولأنها قدمت تحت اسم الزوجة الطفلة، فإن الميلودراما أعلن عنها "كدراما محلية عاطفية" تكريس زوجة بطولى مصور فى راحة قوية"، وعلى العكس من تروفالد الأصلى يقدر زوج نورا هذا خداع زوجته لانقاذ حياته، ويتصالحان فى سعادة وتظل نورا بالمنزل.

- وأكثر الكتاب شهرة فى تهذيب بيت الدمية كان الكاتب المسرحى هنرى آرثر جونز Jones فى مسرحية تحطيم فراشة، والتي عرضت فى لندن فى ١٨٨٦. وقد أطلق هارلى باركر Barker على تحليله لها بيت الدمية مع وجود إيسن

بعيداً: "إن تورفالد همفري يتصرف مثل بطل اذكرتون فى أحلام منزل نورا؛ فهو يضرب على صدره ويقول : "أنا الشخص المذنب" . وتصيح نورا فلورا بأنها فتاة حمقاء ضعيفة ومسكينة: "لا أصلح زوجة لرجل مثلك. أنك أفضل منى بألف مرة"، ولا تستيقظ أبداً ولا تخرج من بيت الدمية على الإطلاق".

- وقد استغرق الأمر عشر سنوات لكى تصل بيت الدمية إلى الشواطئ البريطانية ولكن أخيراً فى ٧ يونيه ١٨٨٩، فى مسرح نوفيلتى Novelty صنعت چانيت أتشيرش الرائعة تاريخاً اجتماعياً ومسرحياً كنورا. والعنوان الذكى لمقالة باركر "مجئ إيسن" والتي توحى "بمجئ القدر" تشخص تماماً تأثير بيت الدمية على العقل الفيكتورى الانجليزى. وقد اتهم إيسن ليس فقط بحبه لتدمير العائلة والأخلاقيات نفسها ولكن أيضاً اتهم بنوع من الخنوثة التى بلا آلهة؛ إذ إن النساء فى رفضهن للطاعة، يرفضن أن يكن نساءً. وكان كليمنت سكوت القوة المؤثرة فى النقد المسرحى الانجليزى والمخترع للمصطلح المسئ "الإبسينية" - كان يندب "بأن نورا الحمقاء، المخدوعة، الأنانية، وغير المحبوبة تزيح من على خشبة المسرح البطلات النبيلات المحبات اللاتى زين المسرح، وأدخلن الإعجاب إلى كل القلوب من عصر شكسبير إلى عصر بينيرو".

- وفى اليابان فإن أول عرض لبيت الدمية كان فضيحة كبيرة لأن امرأة لعبت دور بطلة الرواية فلم تفعل نورا سوماكو شيئاً أقل من تحرير المرأة على خشبة المسرح اليابانى. ولكن على الرغم من أن إيسن كان مؤثراً جداً على "سيتوشا"،

الحركة النسائية اليابانية، كانت مسرحية بيت الدمية راديكالية أكثر من اللازم بالنسبة لمناصري الحركة النسائية الأوائل. وقد زعمت رايكو Raicho مؤسسة الحركة النسائية بأن مغادرة نورا كانت أنانية حيث إن زوجها لم يضربها على أية حال وفيما بعد عندما غيرت رايكو رأيها، قالت : كنا جميعاً صغار السن ولم نشعر بالعطف نحو نورا في ذلك الوقت".

- وبالطريقة المفضلة للتخلص من نورا وبيت الدمية كان الهجوم على إيسن على أسس أدبية. ولم يكن أحد مضطراً أن يأخذ المسرحية كعبارة جادة فيما يتعلق بحقوق المرأة لأن امرأة الفصل الثالث هي تحول غير مفهوم لامرأة الفصلين الأول والثاني. وفي كلمات أحد نقاد كوبنهاجن "لقد أظهرت نورا فقط نفسها كشخص اسكندنافي صغير "أهداب" وهكذا لا يمكن تحويلها إلى الممثلة سورين كيركجارد في جونلة". وبالنسبة لسكوت وفي بداية المسرحية فإن نورا هي "كل القلب مثل الكرنبة"، وفي النهاية "كتلة من الخيال والاكتفاء الذاتي". وقد وفر الاستنتاج طريقة مثالية للنقاد المعترضين لكي يتخلصوا من نورا ككل، ولا شيء مما قالته كان يتطلب أن يؤخذ بجدية، وإغلاقها الباب بقوة كان يمكن حذفه كتمثيل مسرحي سخي.

- والدفاع عن شخصيتي نورا ما زال يؤيد من جانب بروشتين وآخرين وأكثر المدافعين عنه هو هوست Host . وكان يحتج بأن إيسن كان ينوي كتابة

مسرحيته عن حقوق المرأة ولكن فى أثناء الكتابة هرب منه بطل الرواية، كما يزعم هوست بأن الطائر الفاتن (نورا) لم يكن ليصبح أبدًا " مناصرا للحركة النسائية وهو الذى نبت ريشه حديثاً". وفى إجلال حركة المرأة وصديقتة كاميلا كوليت، كان إيسن مصلحاً أكثر من اللازم ولم يكن شاعراً بقدر كاف، حيث إن نورا الحزينة والمنتشية والصبيانية هى التى تعيش فى ذاكرتنا بينما نورا الأخرى المرأة المستتيرة فى الفصل الثالث والتى تحلل الأخطاء فى زواجها غير مقنعة من الناحية النفسية وغير متعاطفة تماماً.

- وأكثر المحاولات للتقليل من أهمية بطل رواية إيسن والمصدر المحبب عند منتقدي نورا هى إيسن الحديث لويجانـد Weignad . فى هذه الدراسة المؤثرة الصادرة فى ١٩٢٥، يحاول ويجانـد من خلال تسعة وأربعين صفحة أن يظهر أن إيسن كان يرى نورا كأنثى محبوبة وسخيفة. وفى البداية يعترف ويجانـد بأنه كان قبل كل الرجال - مصدوما لفترة مؤقتة بسبب المسرحية. وكان ندم الناقد قصيراً، ومع ذلك كصوت ذكورى واضح يكسر الصمت يضرب بفطنته الناقدة : "معنى المشهد الأخير"، ويقول الصوت هذا المعنى يلخص من خلال ملاحظة نورا : "نعم يا تورفالد، الآن فإننى قد غيرت فستانى". ومع هذا الدليل، يقضى ويجانـد الليل وهو يتأمل "المجلد الصغير". ويأتى الفجر جالباً معه عودة "احترام الذات" الذكورى (٢٦). وحيث إن هناك تفسيراً واحداً فقط "لثورة هذه المرأة" (٥٢) وإغلاقها الباب بطريقة صبيانية، فإن إيسن كان يقصد بيت الدمية كمسرحية كوميدية. ويتركنا سلوك "ابنة حواء" الشاذ هذه ونحن نضحك من

قلوبنا، حيث لا يوجد شك في أنها سوف تعود للمنزل "لكي ترجع إلى دورها كطائر يغنى وكفاتة" (٦٨). ومع كل هذا وحيث إن نورا هي أنثى لا يمكن مقاومتها، شاعرة مبالغ فيها ورومانسية، وتفقد الإحساس بالواقع، وتتمتع بموهبة طبيعية في التمثيل والذي يجعلها تجسد خبراتها على المسرحية : فكيف يمكن أن تفشل التسوية في النجاح الكوميدي الأساسي ؟" (٦٤).

- لقد كانت أكثر الطرق شعبية في اعتبار نورا غير منطقية هو مهاجمتها على أسس غير منطقية، ومهما كانت المفردات المستخدمة، فقد ظلت المجادلات هي نفسها لأكثر من قرن. وقد اشتكى كروفورد Crawford وهو يكتب في **Fortnightly Review** عام ١٨٩١ بأن نورا "بلا مبدأ". فهي مزيفة وتكذب بلا ندم، وطماعة". وبعد نصف قرن، وبعد أن أخرجت لنا نظرية فرويد لغة عدم استحسان علاجية ومقبولة بشكل واسع أطلق على نورا تعبير "غير سوية". وقد صنفت ماري ماكارثي Macarthy نورا كإحدى النساء "العصبيات" اللاتي وضعهن إيسن على خشبة المسرح، "ربما أكثر اسهاماته الهامة" في الدراما الحديثة. وبالنسبة لغالينسي Valency "فإن نورا هي مثال مدروس بعناية عن الشخصية الهستيرية - ذكية، وغير متزنة، ورومانسية بعيدة تماماً عن الشعور بالذنب وفي جوهر الأمر، ليست أنثى بشكل خاص". وتتوافق قراءة غالينسي مع تشخيص الأطباء الأوروبيين مع بداية القرن طلاب ذكور ذوو "هستيرية انثوية" كانت نورا بالنسبة لهم مثلاً يحتذى به. وطبقاً للدكتور جير Geyer، في مقالته ١٩٠٢ **Etude médico - Psychologique sur le theatre d'Ibsen** والتي أشار إليها

Sprinchorn فى مقالة ١٩٨٠، فليس هناك أى شك فى تشخيص نورا: "بالتحديد النموذج الهستيرى والذى يكذب مرضياً وتكبت عواطفها، وتعانى من صفات سيئة ورثتها عن أبيها". وقد استخدمت توفتس Tufts تقريراً عن الجمعية الأمريكية للطب النفسى لكى تبين كيف أن إبسن قد "ذهب بعيداً جداً وتخطى موضوع حقوق المرأة" لكى يكتب مسرحية عن امرأة مدفوعة بنرجسيتها.

- وهناك الكثير عن علاقة نورا بدكتور رانك Rank ، دليل مؤكد، كما يدعى، عن عدم أمانتها. وفى ١٨٩١ حكم على نورا بأنها "عابثة بلا قلب إلى الدرجة التى تحاول فيها أن تستولى على نقود من صديق العائلة، ومحادثتها ، علاوة على ذلك، مع هذا الصديق ذات صفة مائعة وشهوانية". وبعد مائة عام وفى ١٩٨٠، ما زالت نورا هى التعذيب الجنىسى وهى "تعبث مع د/ رانك وتتلاعب بعواطفه العميقة نحوها، وتجذبه لكى يكتشف كم هى قوية فى سيطرتها عليه".

- وكان مهاجمو نورا هم المدافعون عن زوجها، ولأنه كان مصمماً على انقاذ نورا وتروثالد من "حملة تحرير المرأة" حتى "تصبح نشيطة وحقيقية" يقول سبرنيكورن Sprinchorn : "لقد أعطى تروثالد لنورا كل الأمور المادية وكل الاهتمام الجنىسى الذى ترغب فيه أى زوجة شابة. فهو يحب الأشياء الجميلة ومن بينها زوجته الجميلة ... وحيث إنه فى الأصل محب للجمال فهو يعامل نورا كشئ جميل" (الممثلون ١٢١) . وليس بوسع نورا تقدير تروثالد حيث إنها "ليست امرأة طبيعية" فهى متهورة وتتمتع بخيال واسع وتميل كثيراً للتطرف" ولأن نورا

قد جمعت المال من أجل إنقاذ حياة زوجها، فإن تروفالد هو فى الواقع "الدمية" و"الزوجة هى العائلة" على الرغم من أنه كان يعتبر نفسه العائل ... الرئيس لزوجته وأطفاله، كما يفعل أى زوج مهذب" (١٢٢) . وفى دفاع آخر، يقول تشامبرلين بأن تروفالد يستحق تعاطفنا لأنه ليس مجرد شوفى معروف. إن إيسن لم يكن أبداً "متحيزاً" باستثناء من يفضلون قراءة بيت الدمية كميلودراما. ولو أن نورا كانت أقل من ممثلة كما برهن ويجاند، "المرأة فى قوتها تلاحظ ما يبالغ فيه أو يتجاهله مناصر الحركة النسائية الساذج ، وبالتحديد الدلالات التى يأخذها تروفالد، على الرغم من كل أخطائه، بجدية على قدر استطاعته - وربما بجدية كما تستحق" (٨٥).

- وكونها إما أنثى كاملة أو لا امرأة على الإطلاق، تخسر نورا الاثنين معاً، ولا تتأهل لأن تصبح بطلة ولا متحدثة باسم الحركة النسائية. ويجسد خروجها الشهير فقط "التصور الضحل جداً والأخير للمرأة المتحررة، وهى تهجر أسرتها لكى تخرج إلى العالم بحثاً عن هويتها الحقيقية". وفى أى الأحوال ، فإن نورا الساذجة هى التى تعتقد أنها ربما تشكل حياة مستقلة لنفسها، وجمهور المسرحية كما يدعى كاتب مقالة عام ١٩٧٠ فى College English "بوسعه أن يرى بوضوح جداً كيف أن نورا تبادل دور العروسة العملى بدور غير عملى". ويقول كويجلي Quigley "إن عملية التشكيل الاجتماعى لا يمكن تجنبها فنورا تخرج من الباب الذى يستطيع فقط أن يؤدى بها إلى العودة للمشكلة التى تريد الهروب منها. وهناك الكثير فى المسرحية قد يجعلنا نتساءل عما إذا كان من الأفضل تجنب مثل هذه الصياغة، لو كان باستطاعة المرء".

- وفى الأيام الأولى لمسرحية بيت الدمية، سلبت قوة نورا من خلال النتائج وحل العقد والتي أرسلتها إلى منزل زوجها، وبالطبع فإن تهذيب النص قد أصبح خارج الموضة، ويأخذ نقاد نورا فى القرن العشرين الموقف الأعلى بأن كل الضجة لم يكن لها ضرورة حيث إن نواقص نورا تقضى على زعمها بالأصالة. ومع ذلك وفى قضية القرن العشرين ضد نورا، سواء حكم عليها بأنها صبيانية وعصبية أو غير مهذبة، وسواء كانت نفمة من اتهموها ساخرة أو رزينة أو جادة، فإن الهدف من وراء الحكم يظل حكم معاصرى نورا الخائفين: وهو القضاء على مصداقيتها وقوتها كممثلة للنساء. والشيطان فى المنزل "نصف المرأة" الحديث والذي شكّا منه ستريندبيرج Strindberg فى مقدمته إلى الأنسة جولى، والتي وقد خرجت إلى النور واعتلت خشبة المسرح، تحدث ضجة عن نفسها" - هذا الشيطان لا بد أن يخرس وأن يقضى على قوتها، لكى تستطيع بيت الدمية أن تظهر كعمل كلاسيكى آمن بعيداً عن الحركة النسائية، ويستطيع إبسن أن يحتل مكانته بين الفنانين الحقيقيين، لا يلطخه "موضوع المرأة" أو فساد التاريخ.

- وتهذيب النص، مع ذلك، لم ينتهِ تماماً. وفى ١٩٧٦، ظهر كتاب "مختارات من الأدب النرويجى"، وهو عمل مشترك لجامعة كامبردج والكلية الجامعية، بلندن. ولأنه ادعى أنه "مختارات ممثلة وكاملة للأدب النرويجى" فإن الكتاب يستبدل نهاية جديدة أخرى لبيت الدمية. وها هو كلام إبسن :

هيلمر:

ولكن سوف أصدق، أخبريني ! خذنا إلى النقطة التي معها - ؟

نورا:

إلى النقطة التي معها يمكن أن يكون تعايشنا زواجاً حقيقياً.

هيلمر:

(وهو يفوض في كرسي عند الباب ويدفن وجهه في يديه) نورا! نورا! (ينظر حوله وهو ينهض) . لا أحد لقد ذهبت (وفجأة يلوح أمامه أمل) المعجزة الكبرى- ؟ (من أسفل يأتي صوت إغلاق الباب بشدة) (١٩٦).

وها هي النهاية في "مختارات من الأدب النرويجي".

هيلمر:

ولكن سوف أصدق. أخبريني! خذنا إلى النقطة التي معها - ؟

نورا:

إلى النقطة التي معها يمكن أن يكون تعايشنا زواجاً حقيقياً. (وتنزل إلى الصالة).

هيلمر:

نورا ! لقد ذهبت.

نورا:

المعجزة . (١ : ٢١٤) .

هل المقصود أن نصدق أن نورا، التى تتسكع فى الصالة، تعبر عن الأمل بأن يمر تروقالد بتجربة التحول والتى سوف تتقذ زواج هيلمر ؟ وفى أى الأحوال ، فإن المحررين قد تخلصوا من إغلاق الباب المسمى، وكما هو الحال فى التحسينات الأولية لنهاية إبسن، فقد أعادوا نورا إلى بيت الدمية .

التفكير الناقد وصوت سيدها

- إن قراء بيت الدمية العالميين يزعمون بأن العمل فى الموضوع لا يمكن أن يكون متعلقاً بالنساء وأكثر من الرجال حيث إن اهتمامات كليهما هى نفس الاهتمامات البشرية؛ والجنس ليس له صلة، وهكذا لا يوجد معنى لوجود الجنسين، فى البحث الأدبى عن الذات، الذى يسمو فوق مجرد الرغبات الاجتماعية والجنسية ويمحوها . وكونها قد واجهت عملاً درامياً يرفض فيه بطل الرواية عدم وجود الذات التى يعرفها ب "العروسة" ويصفها بلعبة أبيها وزوجها، فيجب أن نكون حذرين وألا نترك الحركة النسائية أو مسرحيات الموضوعات، ربما، تقف فى طريق الفن . إن دراما نورا يمكن أن تكون فقط شعراً إذا ذهبت وراء " الحركة النسائية .

- إن النقطة الأولى هنا هي أن هذه المناقشة تعتبر مثالاً على إثارة الموضوع: التفكير المنطقي الاستنتاجي، وبينما لم يخطط له أبداً، هو أنه حيث إن الفن الحقيقي ليس جدلياً وعليه لا يمكن أن يكون مناصراً للحركة النسائية، وحيث إن بيت الدمية هي فن حقيقي، حينئذ فإن بيت الدمية لا يمكن أن تكون مناصرة للحركة النسائية. وتعتمد النهاية على الافتراض بأن كفاح النساء من أجل المساواة، مع كل أشكال الكفاح الأخرى من أجل حقوق الإنسان والتي فيها تبرز بشدة الهوية الاجتماعية والبيولوجية، هو افتراض محدد جداً لدرجة لا يمكن معها أن يكون مادة للأدب، إن الحركة النسائية مناسبة لتسطيح الشخصيات في أحذية ذات كعوب مستوية والتي تقفز وهي مسلحة تماماً بكتيبات من رؤوس مبدعيها في أعمال يتبأ بها مثل الدعاية. إن مساواة المرأة بالرجل هو موضوع خارج نطاق الأدب، الذي يعالج موضوعات كونية لا جدلية في الحياة البشرية والذي تعتبر طبيعته معقدة وتطورية.

- ثانياً، إن الشئ المتضمن في المناقشة التي سوف تتخذ بيت الدمية من أيديولوجية الحركة النسائية هي أيديولوجية متصلة بالجنس أساسها كل الوجود. وهناك زعم بأن نضال المرأة من أجل الحقوق المتساوية ليس موضوعاً مناسباً في التراجيديا أو الشعر لأنه ليس ممثلاً بدرجة كافية حتى يكون إنسانياً من الناحية الأدبية وبشكل عام. والآن إذا كان الأمر هكذا، فهو يمكن أن يكون هكذا، لأن هؤلاء البشر الذين ليسوا نساءً، أي، رجالاً، يمتلكون بالفعل الحقوق التي تبحث عنها النساء، وهكذا تستبعد في نضال الجنس الآخر، والذي هو ، بالتحديد، نضال من أجل المساواة معهم. بمعنى آخر، فإن رغبة النساء في أن يكن

متساويات لا يمكن أن تكون ممثلة لأن المرأة ليست متساوية. ويتضاعف المعنى الفارغ للوجود الكلى عندما ينطبق منطقته على النص الأدبي؛ حيث إنه إذا كانت حياة نورا هيلمر وبطلات الروايات الأخريات يستحقن اهتمامنا الأخلاقي والناقد فقط بقدر ما هن غير متصلات بحالة المرأة الدونية، وإذا كانت الأعمال نفسها أعمالاً أدبية للدرجة التي معها يكون ما تبحث عنه بطلات الروايات يتجاوز هويتهن الجنسية، عندئذ فإن ما يحدث لهن هو أدب ذو مغزى فقط للدرجة التي معها يمكن أن يحدث للرجال أيضاً وهذا يعنى أن نورا هيلمر، ومن بين بطلات الروايات الشهيرات الأخريات فى الدراما - كليوباترا شكسبير، كانديدا شو - كان يمكن أن يكن أيضاً رجلاً - باستثناء جنسهن بالطبع، وكما تذكرنا دورثى سيارز Sayers فى سياق آخر، فى مقالها "الإنسان اللا إنسان تماماً" فإن النساء على أية حال "يشبهن الرجال أكثر من أى شئ آخر فى العالم". وبعيداً عن هذا، ومع ذلك ، فإن القول بأن نورا هيلمر ترمز إلى الفرد بحثاً عن ذاته أو ذاتها بالإضافة إلى كونه غير متعاون، هو قول خاطئ، إذا لم يكن غريباً. حيث إنه يعنى أن صراع نورا ليس له فى الأساس صلة بهويتها كامرأة ، أو امرأة متزوجة فى القرن التاسع عشر. ومع ذلك فإن كل من نورا وبيت الدمية لا يمكن تخيلهما خلاف ذلك.

- وإذا كان الأمر يحتاج إلى توضيح ، دعنا نفحص النقاش المعروف باستخدام القياس لماير وآدامز وايفالو جالين بأن بيت الدمية لم تعد مسرحية تتعلق بحقوق المرأة أكثر مما تتعلق مسرحية الأشباح بمرض الزهري. وسوف نستبعد من

الأشباح المرض الذى جعله البنسلين ذا علاقة بالأحداث الجارية (على الأقل من الناحية الطبية) ونعزو إلى كابتن الفينج وابنه أوسوالد مرضاً آخر مميتاً، وليكن مرض السل. ويضيع كل من رعب وقابلية المرض التناسلى (لقد هربت هيلين الفينج من الرجل الذى أحبته لكى تعود إلى حب الرجل الذى كرهته، والنتيجة هى أوسوالد المريض). ولكن النتيجة هى نفسها : يرث الابن مصير الأب. والآن هيا نستبعد موضوع المرأة من بيت الدمية، ونعطى نورا هيلممر نفس حقوق تروفالدهيلممر، ونتركه ينظر إليها على أنها مساوية له. ماذا يتبقى من المسرحية؟ والإجابة الوحيدة الصادقة هى أنه لا شئ، ولتحرر نورا من بيت الدمية ولن يكون هناك أية مسرحية، أو أن هناك حل للمسرحية، وهو المواجهة بين الزوج والزوجة والخروج الذى يتبع ذلك، وهو الأزمة الوحيدة وحل العقدة التى يمكن أن تختتم عمل إبسن. وكما أوضح إبسن: "قد أقول بصدق أنه من أجل المشهد الأخير كتبت المسرحية كلها" (300 Ls).

- وقراءة المشهد تعنى التقابل مع الخلاصة الوافية التى أنكرتها الحركة النسائية الحديثة المبكرة فيما يتعلق بحالة المرأة. إن اتهام نورا بأن أباه وزوجها قد ارتكبا خطيئة كبرى ضدها بمعاملتها كما لو أنها كانت رفيقة لعب هو توضيح جميل لتهمة وليستون كرافت Wollstonecraft الأساسية فى التبشير بأن النساء يتم تربيتهن لكى يدخلن السرور على حساب كل فضيلة كما لو أنهن كن بهائم أليفة مهذبة". إن وصف نورا لنفسها كزوجة دمية والتى عاشت "من خلال استخدام الحيل" (161) هو مثال جيد على اتهام فولر Fuller بأن الرجل "لا

يريد المرأة ولكن يريد فتاة يلعب الكرة معها" (روسى، الأوراق المناصرة للحركة النسائية، ١٦٧). إن إدراك نورا بأنها غير مؤهلة لفعل أى شىء فى الحياة وعلاجها - "إننى مضطرة لتعليم نفسى" (١٩٢) - يشكلان أساس الحركة النسائية المتفق عليه عالمياً فى القرن التاسع عشر من أجل تحرير المرأة؛ وعندما تقول نورا لتروفالدها بأنها ليست مؤهلة لأن تكون زوجة لأى شخص، فإنها قد تعيد تفسير كلام بريمر Bremer وكوليت Collet ومارتينو Martineau بضرورة تعليم النساء لكى يكن "رفيقات للرجال بدلاً من أن يكن خادومات أو يتلاعب بهن" (روسى ١٨٦). وأخيراً وعندما تكتشف نورا أن لديها من الواجبات ما هو أكثر من تلك الواجبات الملقاة على عاتق "زوجة أو أم" (١٩٣)، التزامات تطلق عليها "واجبات نحو نفسى" (١٩٣)، فإنها تعبر عن ما هو أساسى جداً فى مبادئ الحركة النسائية : أن النساء ليست أقل من الرجال فى التمتع بصفة العقل والأخلاق وليس لديهن الحق فحسب، بل من الواجب عليهن تنمية هذه الصفة... إن النهاية العظمى لمجهوداتهن لا بد أن تكون الكشف عن مواهبهن الخاصة" (ويلستون كرافت، جوليانوس ١٤٩).

- إن نقاد نورا الغيورين يتجاهلون حقيقة أن كون المرء "عابثاً" هو أساس فى دور الدمية المشوشة التفكير والذى هو دور نورا فى الزواج. ومن ناحية أخرى، كم كان من العبث انقاذ حياة تروفالدها؟ إن مهاجمى نورا ينسون النقطة الجوهرية فى جريمة نورا: كان تروفالده سيموت إذا لم تزيف نورا. ولأنه كانت تسيطر عليه الفوبيا من الاقتراض، يرفض الزوج المريض أن يأخذ قرضاً ولذا فلا بد من

انقاذه وضد إرادته. وكون أن عمل نورا فى إنقاذ حياته جريمة هو نفس الأساس لصراع إبسن بين القانون والحب؛ والحالة الجيدة التى تنطبق على نورا هى حالة أنتيجون البورجوازية فى تحديها للعالم : "أو أن الزوجة ليس لديها الحق فى إنقاذ حياة زوجها؟ إننى لا أعرف الكثير عن القوانين ... لقد فعلت ذلك بسبب حبنى" (١٤٩). والجدل بأن نورا لا تقدر تماما اهتمامات زوجها ربما يقابله بشكل أفضل الإشارة إلى فيبلين Veblen، والذي، فى ملاحظة أن الشكوى الشائعة ضد "المرأة الجديدة" هى أنها "تدلل من قبل زوجها" و"تحاط باهتمام بالغ" ومع ذلك فهى "ليست راضية" يوضح أن ما نشير إليه كمزايا يشكل فى الحقيقة شكوى المرأة (٣٥٧ - ٥٨). والجدل بأن إبسن يذم نورا فى "حوار الجورب الحريرى" الشهير مع دكتور رانك Rank يبدو مفرط الاحتشام وعنيد. وبدون التفكير فى مغزاه، تفضل نورا صحبة الطبيب المتفهم والمسل على صحبة زوجها: "نعم - كما ترى" تقول نورا بينما هى ورانك يتحدثان عن توافقهما مع بعض، "هناك بعض الناس يحبهم المرء كثيراً وآخرون يفضل المرء أن يكون معهم" (١٦٦). ورانك هو جمهورها الحقيقى وهما يرقصان... "يمكن أن تتخيل أننى أرقص فقط لك - نعم وبالطبع لتروفالده، أيضاً - مفهوم" (١٦٤). وليس مستغرباً عندما يبرهن رانك على أنه مرافق جيد فى جلسة ممارسة نورا للبيانو، والذي يصدم تروفالده : "رانك! توقف! هذا جنون تام" (١٧٤). ويبدو واضحاً أن رانك، على العكس من تروفالده، لا يريد أو يحتاج تصوراً مرة أخرى أن نورا عذراء وهو يمارس معها الحب. ومن خلال مشهد الجورب الحريرى، يظهر إبسن الجانب

الجنسى لزواج هيلمير غير الملائم. كما أن نهايته لا تبرهن على عدم أمانة نورا، ولكن إلى حد ما تكريمها : وهى على وشك أن تطلب من رانك النقود التى تحتاجها بشدة، وتواجه نورا بمصارحته بحبه لها، وبدلاً من أن تستغل مشاعره نحوها ترفض مساعدته : "وبعد ذلك، لا يمكنك أن تعرف أى شئ الآن" (١٦٦).

- إن الادعاء بأن نورا لا يمكن أن تكون بطلة مناصرة للحركة النسائية لأن بها عيوب هو مثال على طلب سؤال مشابه للجدل بأن بيت الدمية ليست مسرحية نسائية لأن الحركة النسائية هى، بحكم الواقع، موضوع غير جدير بالفن. ويستخدم مهاجمو نورا معايير واضحة غير مسماة بالنسبة للبطلة التى لا تقابلها نورا، والتى من بينها تبدو بعضها أو كلها مما يأتى: الحضور الدائم للتفكير الجاد، مزاج غير منفعل وهادئ ، ايمان راسخ بإطاعة القانون، حتى لو كان يعنى وفاة الزوج، إخلاص تام وأمانة، ورنكار مستمر للذات. وحتى تكون بيت الدمية مسرحية نسائية، فلا بد أن تكون بشكل واضح نوعاً من المسرحيات الأخلاقية ذات الجدار الرابع مع اعتبار كل أنثى بطلة، وليست هذه الجاهلة المنفعلة المرتبكة - باختصار، ذات الصفة الإنسانية - نورا هيلمير.

- ولكن وبينما تمنع عيوب نورا تمثيلها للنساء، فإن الجدل يظل ناقصاً وتتغير الحالة فى الزعم بأنها تمثل البشرية. إن إنسانية نورا لا تسمح لها بتمثيل النساء ولكن، وبطريقة ساحرة، تسمح لها بتمثيل البشر أى الرجال والنساء إلى الدرجة التى معها يمكن أن يحدث للرجال ما يحدث للنساء أيضاً.

إن هذا المثال غير المنطقي له ما يوازيه في لغز ناقد معقد : إذا كانت نورا امرأة تافهة وسطحية والتي تترك زوجها بسبب نزوة، عندئذ فإن بيت الدمية تتأهل لأن تكون عملاً انقلابياً رديئاً؛ وإذا كانت نورا "غير سوية" أو "هستيرية"، حينئذ فإن بيت الدمية هي دراسة حالة، ومثال على ظاهرة طبيعية معملية مصفرة؛ وإذا كانت نورا شخصية أنانية تخدم ذاتها والتي يدمر تعطشها الشديد للسلطة زواجها، عندئذ فإن بيت الدمية هي مسرحية ميلو درامية، فيها نورا كشخصية شريرة وتروفال كضحية، والفصل الثالث إما عمل غير مفهوم أو مثال غير ناضج على السخرية الدرامية في تاريخ المسرح. غير أن نقاد نورا لم يزعموا أن بيت الدمية تنتمي إلى أى أسلوب فرعى دون المستوى ومع استحسانهم لها كدراما راقية، ينغمسون في هجوم جانبي على بطلنة الرواية، يقللون من قدر نورا لكي يفرغوا نقاشها الجدلي ومتجاهلوا دلالات مناقشاتهم.

- إن عدم اكتمال هذا الهجوم، بينما لم يعترف به أحد أبداً، يمكن تفسيره بسهولة. ولكي يدمرون هوية نورا كزعيمة وامرأة اضطر النقاد إلى "تفتيت" المسرحية، وحسب تعبير كوللر، اضطروا إلى إظهار كيف أن النص "يقل من قدر الفلسفة التي تدعّمه أو التعارضات الهرمية التي يعتمد عليها". وقد اضطروا إلى تفحص ما قد جعل إيسن نورا تقوله في الفصل الثالث عن زوجها، زواجها وحياتها، ويبين أن عباراتها المطلقة تفند من خلال النص. وحيث إن النص موضوع التساؤل هو مسرحية، فإن هدم نورا يعنى مناقشة المغزى - الاهتمام والتيمة والأهمية - في جزء الحوار الذي يعطيه إيسن لزوج نورا. ومما لا يدعو

للدهشة، أن أحدا لم يرتفع لهذا التحدى، وحيث إن تروفالد له متعاطفيه كما شاهدنا، فإن ما من أحد منهم قد أوحى بأن إيسن كان من حزب تروفالد بدون معرفته، وحقا إن الناقد الجريء هو الذى يستطيع أن يساند موقف الرجل الذى يقول لزوجته، "إن عمل والدك الرسمى كان بالكاد فوق اللوم، ولكن عملى عكس ذلك" (١٦٠)، أو "بالنسبة للرجل، فإن هناك شىء ما جميل ومرضى فى معرفة أنه قد تسامح مع زوجته ... بمعنى أنه قد أدخلها فى العالم مرة أخرى وأصبحت زوجته وطفله أيضاً" (١٩٠). والالتهام الذى يوجه باستمرار ضد بيت الدمية هو أن إيسن قد جعل الزوج بلا فائدة لدرجة لا يمكن أن يكون معها صادقاً. "أنانى فى مثل هذه الأبعاد" حسب عبارة كوهت "لدرجة لا يمكن أن نأخذه على محمل الجد" (٣١٩ k). ومع ذلك فإن الاتهامات الموجهة لنورا هى عبارات معادة لعبارات تروفالد، من الاتهامات بالتفاهة "ماذا تسمى هذه الطيور الصغيرة التى دائماً ما تطير من خلال حظها؟" (١٢٧) - إلى الخداع - "منافقة، كاذبة - أسوأ - أسوأ - مجرمة" (١٢٧) - إلى الأنانية والبعد عن كونها امرأة - "اتركى منزلك وزوجك وأطفالك" (١٩٢ - ١٩٣). ومبتهجاً أو غاضباً، فإن صوت الزوج فيه اتهام قوى لدرجة أن نقاد نورا يكررون أحكامه، وهكذا يقرءونها هكذا من خلال عينيه. إن نورا عندهم هى نورا تروفالد.

ما كان يقصده إيسن

- إن أى شخص يزعم بأن نورا التى فى عقل إيسن كانت امرأة سخيفة وأنانية وهستيرية إما يتجاهل أو يسيئ تمثيل الحقيقة الواضحة بأن إيسن كان

معجبًا وعاشقًا لنورا هيلمير. ومن بين كل شخصياته كانت نورا الأكثر واقعية بالنسبة له والمحبة إليه بشكل أكبر. وبينما كان يعمل فى بيت الدمية، أعلن لسوزانا : "لقد شاهدت نورا للتو. فقد أتت إلى ووضعت يدها على كتفى". وأجابت سوزانا: "ماذا كانت ترتدى؟" فرد إيسن : "فستانًا من الصوف بسيط أزرق اللون" وبعد أن أكتسب شهرته من خلال بيت الدمية، كان إيسن مولعًا بتفسير أن الاسم الحقيقى لبطلة روايته هو "الينورا" Eleanora ولكنها كانت تدعى "نورا" منذ طفولتها. ويخبرنا بيرجليوت إيسن كيف أنها وزوجها سيجورد، فى إحدى المناسبات الأخيرة التى شاهدوا فيها إيسن بعيدًا عن الفراش فى السنة التى توفى فيها، طالبا الإذن بإطلاق اسم الينورا على ابنتهم المولودة. وقد تأثر إيسن بشدة وقال لها "فليباركك الله" (١٥٧). وهو فى الحقيقة قد عمد نورا بهدية غالية الثمن، حيث إن نورا والينورا كانا اسمان يمنحان لأخت أول سكولرود Ole Schulerud ، رفيق إيسن فى جريمستاد وأحد أقرب أصدقائه، وفى سنوات الفقر الأولى، كان سكولرود يؤمن بعبثية إيسن، فى الوقت الذى لم يفعل فيه أى شخص هذا، وقد توفى سكولرود فى سن الشباب ولم ينسهِ إيسن أبدًا.

- وبعد عام من ظهور بيت الدمية، أتت امرأة اسكندنافية إلى روما، حيث كان يعيش إيسن وعائلته، وقد تركت زوجها وابنة صغيرة لكى تهرب مع عشيقها. وكان المجتمع النرويجى يعتبر هذا شيئًا غير طبيعى وطلب رأى إيسن فى ذلك. "الأمر ليس غير طبيعى، فقط هو غير معتاد حدوثه"، هكذا كان رأى إيسن.

وجعلت المرأة هذا الكلام مدخلاً لكى تتحدث إلى إيسن، ولكن لدهشتها فقد عاملها ببرود". حسنا لقد فعلت الشيء نفسه الذى فعلته نورا" هكذا قالت. وأجاب إيسن فى هدوء "إن نورا قد ذهبت بمفردها" (Z ١٦٦).

- والشيء المحبب فى النقاش بأن إيسن كان لا يهتم بحقوق المرأة هو كراهيته لـ جون سيتوارت ميل فيما يتعلق بإعلان ميل Mill. ومن الشائع اقتباس ملاحظة لبراندز فيما يتعلق بإعلان ميل بأنه كان يدين بأفضل أعماله فى الكتابة لزوجته هاريت تيلر Taylor :

"تخيل" يقول إيسن مبتسماً، إذا اضطررت لقراءة هيجل أو كروز مع فكرة أنك لم تكن تعرف هل كان هو هيجل أو زوجته، كروز أو زوجته هم الذين أمامك! (B ٧٦ - ٧٧). غير أن براندز والذى كان يعتبره إيسن الناصح المخلص وشقيقه الروحى، يبلغ عن كلمة إيسن فى نقاش عن تأييد إيسن لحركة المرأة. ويلاحظ بأن قول ميل "كان يبدو سخيلاً بشكل خاص بالنسبة لإيسن مع شخصيته الفردية المعروفة" (٧٦) ويفسر بأن إيسن وعلى الرغم من أنه ربما كان لديه شيء من التعاطف فى البداية نحو قضية المرأة، فربما كما يخمن براندز، بسبب "الغضب من بعض الأشكال السخيفة التى كانت تفترضها الحركة"، وهذه الاستجابة الأولية أفسحت الطريق نحو "تعاطف أكبر" عندما أدرك أنه "أحد الأهداف العظيمة فى معركة التقدم" (٧٧).

- والشئ الذى لم يتطرق إليه أبداً فى مناقشات عدم اكتراث إبسن المزعوم بالحركة النسائية هو عندما ألقى إبسن خطبة المأدبة والتي أعلن فيها رفضه أن يحظى بشرف العمل من أجل حركة حقوق المرأة، فقد كان مهتماً فى الأساس بالفتيات ويتضايق من حضور مناصرى الحركة النسائية الأكبر سناً والذين كانوا يحيطون به. وفى أثناء الاحتفال بعيد الميلاد السبعين كان يعبر باستمرار عن "حنينه المحزن نحو الفتيات الصغيرات" (M ٧٧٣). ومن المؤكد أنه من المناسب السؤال أيهما يعبر بشكل أفضل عن أهداف إبسن فى بيت الدمية، ملاحظة ماكرة ظهرت فى انفعال أثناء مأدبة بعد عشرين عاماً من كتابته المسرحية أو عندما كتب ما كان يخطط له؟ : "إن المرأة لا يمكن أن تكون نفسها فى المجتمع المعاصر فهو مجتمع ذكوري تماماً ذو قوانين شرعها الرجال، وذو مجلس وقضاة يصدرن أحكاماً على السلوك الأنثوي من وجهة نظر ذكورية" (OI ٥ : ٤٣٦). إن مسرحية بيت الدمية لا تتعلق بسعى كل فرد لكى يجد ذاته أو ذاتها، ولكن طبقاً لمؤلفها ، تتعلق بصراع كل امرأة مع كل رجل.

- وليس صحيحاً أيضاً أنه "ليس ثمة دلالة على أن إبسن كان يفكر فى كتابة مسرحية نسائية" عندما بدأ العمل فى بيت الدمية (فالنيسى ١٥٠). وفى ربيع ١٨٧٩ وبينما كان إبسن يخطط لمسرحية وقع حدث مشين يبرهن ليس فقط على اهتمام إبسن بالحركة النسائية ولكن أيضاً على تأييده العاطفى لها. فقد قدم إبسن مشروعين فى أكثر من سبع صفحات، إلى النادي الاسكندنافى فى روما: بأن تكون وظيفة أمين المكتبة مفتوحة أمام المرشحات وأن يسمح للنساء

بالتصويت فى اجتماعات النادى. وفى المناظرة حول الاقتراح، ألقى خطاباً مطولاً، وهذا جزء منه :

هل هناك أى فرد فى هذا الاجتماع يجرؤ على القول بأن نساءنا أقل مرتبة منا فى الثقافة، والذكاء والمعرفة أو الموهبة الأدبية ؟ لا أعتقد هذا. إذا فما هو الذى يخشاه الرجال ؟ إننى اسمع أنه من المقبول عرفياً أن النساء يتمتعن بالكر، وأننا نستبعدهن بسبب ذلك. حسناً لقد قابلت رجلاً ماکراً فى حياتى . وما أخشاه هو الرجال ذوى الطموحات البسيطة والأفكار القليلة، هؤلاء الرجال الذين يكرسون كل أفكارهم وطاقاتهم للحصول على مزايا معينة لذاتهم الصغيرة والذليلة (H : ١٥ : ٤٠٢ - ٣).

- وقد قبل اقتراح إبسن الأول ، ورفض الثانى بسبب صوت واحد وقد غادر النادى وهو غاضب. وبعد أيام قليلة، ظهر فى أمسية احتفالية. وقد اعتقد الناس أنه نادم ولكنه كان يعد لمفاجأة. وفى مواجهة الأزواج والزوجات الراقصين قاطع الأوركسترا لكى يقدم مشهداً فظيماً: ملقياً خطبة مسهبة على الحاضرين. وقد حاول أن يحقق تقدماً لهم وصاح ولكن مقاومتهم التى اتصفت بالجبن حالت دون ذلك. وكانت النساء فى منتهى الخسة حيث إن الأمر بالنسبة لهن أنه كان يحاول أن يحارب. وقد أغمى على كونتيسة دانمركية وتم إخراجها غير أن إبسن استمر وازداد عنفه. وقد تذكرت جونار هيبيرج Heiberg والتى كانت حاضرة: "وبينما

كان صوته يدوي بدا الأمر وكأنه كان يوضح أفكاره الخاصة، وبينما كان لسانه يتهجم، بدا الأمر كما لو أن روحه تطوف بالظلام بحثًا عن هدفه الروحاني الحاضر - مسرحية - بيت الدمية، كما لو أنه كان شخصيًا يعيش نظرياته ، مجسدًا شخصياته. وعندما انتهى خرج إلى القاعة، وأخذ معطفه ومشى إلى المنزل" (M ٤٥٠). وبعد شهرين ، بدأ إبسن كتابه بيت الدمية.

- وبالنسبة لمعاصري إبسن، المخضرمين وغير المخضرمين، كانت بيت الدمية أكثر التعبيرات وضوحًا وقوة عما يشكل "موضوع المرأة" ومنذ الثمانينات من القرن التاسع عشر وصاعدًا، توالى المقالات : "Der Nortypus" و"إبسن كرائد للحركة النسائية"، وهى بعض العناوين من كاتبى المقالات الأدبية والذين اتفقوا مع معاصريهم الأكثر شهرة أندريا سالومى Salomé، نازيموفا Nazimova ، براندز Brandes وسترينديبرج Strindberg مع الكتاب الآخرين حول إبسن سواء كانت مقالات يومية أو أسبوعية، بأن موضوع بيت الدمية كان موضوعًا نسائيًا من قبل الرجال.

- وقد لخص إليس Ellis والذي كان مفعماً بأحلام الشباب وألهمته نورا، والتي أدعى أنها ليست إلا "وعدا بنظام اجتماعى جديد" لخص فى ١٨٩٠، بعد أحد عشر عامًا من إغلاق هينينج Hennings الباب بقوة، ماذا كانت مسرحية بيت الدمية تعنى بالنسبة لتقدم عصر إبسن. إن موجة التحرر الكبرى والتي تجتاح الآن العالم المتحضر تعنى إسميا لا شئ أكثر من أن النساء لابد أن يتمتعن

بحق التعليم. وحرية العمل، والاقتراع السياسى - لا شئ باختصار سوى الحقوق العادية المجردة للبشر البالغين فى دولة متحضرة.

- وفى ١٨٨٤ ، وبعد خمس سنوات من بيت الدمية، تم تأسيس رابطة حقوق المرأة النرويجية. وقد انضم إيسن إلى رئيسها بيرنر Berner ، ومع زملائه الكتاب وقعوا التماساً رفعوه إلى البرلمان النرويجى يحثونه على تمرير قانون يلزم بوجود حقوق ملكية خاصة منفصلة بالنسبة للنساء المتزوجات. وعندما أعاد إيسن الالتماس إلى بيچورنسن علق بقوله أن البرلمان لا يجب أن يكون له اهتماماته بآراء الرجال : "إن استشارة الرجال فى مثل هذه الموضوعات تشبه سؤال الذئب إذا كانت ترغب فى حماية أفضل للأغنام" (LS ٢٢٨). وكما تحدث إيسن أيضاً عن مخاوفه من أن الحملة الجارية من أجل الموافقة العالمية سوف تنتهى إلى لا شئ. والحل يكمن فى "تشكيل حزب قوى متقدم" يتضمن بين أهدافه "التحسين القانونى لوضع المرأة" (٢٢٩).

- إن إيسن إذاً لم يكن مهتماً فقط بحقوق المرأة ولكن منغمساً فى المعركة أيضاً ورفض طوال حياته أن يكون تحت رحمة منظمات وحملات عديدة متنوعة بما فيها رابطة حقوق المرأة والحركة التى تدعو إلى استبعاد علامة السويد من علم النرويج. وكان متحفظاً جداً فى السلوكيات باستثناء الأوقات التى كان يغضب فيها، حيث إنه كان لا يحب الظهور. وبشكل حساس كان إيسن منعزلاً. ولكنه كان أيضاً كما أعلن براندز "مجادل عنيف بفطرته" (٤٧). وبينما فى

الحقيقة لم ينزل إيسن بالحياة إلى مجرد "أفكار" ، فمن الحقيقى وبشكل متساو أنه كان مهتمًا وبشكل عاطفى بالأحداث والأفكار اليومية فى عصره مثل أى كاتب قبله ومعه. وبعد مرور ستة أشهر من نشر بيت الدمية، أرسل التقييم الذاتى التالى فى رسالة إلى مترجمه الألمانى "لقد ساعدنى كل عمل جديد على التحرر والتفيس، حيث إنه لا أحد منا بوسعه الهروب من مسئولية وذنوب المجتمع الذى ننتمى إليه" (H ١٧ : ٤٠٢). وبعد عام أو أكثر قليلاً ، فى أغسطس ١٨٨١، كتب إيسن رسالة تأييد لصديقه كاميل كولىت التى كرست حياتها لقضية المرأة: "إن الأفكار والرؤى التى زودت العالم بها ليست هى من نوع الأفكار والرؤى التى تصلح لحياة عقيمة فى الأدب، فالعالم الحقيقى سوف يتمسك بها ويبنى عليها. وأن هذا قد يحدث قريباً، فإننى أيضاً أتمنى من كل قلبى ... أرجوك أن تؤمنى بتعاطفى التام والحرار معك ومع مهمتك فى الحياة. ولا تتركى أى شخص يقنعك بالتشكك فى هذا التعاطف" (H ١٧ : ٤٣٤).

أسلاف نورا فى الآدب والحياة

لونا:

إن مجتمعك هذا هو نادى للعزاب. فأنت لا ترى النساء (أعمدة المجتمع)

(١١٧).

- تظهر نورا فى البداية باسم سلما براتسبيرج Selma Brattsberg فى رابطة الشباب ، المسرحية الشهيرة، مسرحية إبسن الأولى التى كتبت كلها بلغة عامية، والتى تلت بيرجنت عام ١٨٦٩. وعندما استجابت سلما إلى إعلان زوجها بإفلاسه المالى فإن جدالها واستعارتها هما جدل واستعارة نورا : كيف أنتى اشتقت حتى إلى نصيب ضئيل من مخاوفك. ولكن عندما تساءلت فإن كل ما فعلته هو الضحك مع نكتة. وقد البستى مثل العروسة الدمية. وقد تلاعبت بى مثلما تتلاعب بطفل ... والآن فإننى لا أريد أيا من مشاكلك ... وسوف أتركك! (٩٣). والصراع بين الزوج والزوجة والذي تم حله بطريقة سعيدة هو مسألة بسيطة فى رابطة الشباب. غير أن الاختلاف بين الأبعاد الثلاثة لسلما وسطحية الأشخاص الآخرين هو اختلاف كبير. وقد لاحظ براندز فى مراجعته بأن سلما كانت تمثل شيئاً ما جديداً فى الأدب وتستحق مسرحية لذاتها .

- إن هذا الاقتراح هو بالتأكيد أحد الاقتراحات الرائعة قدمها ناقد إلى مؤلف، ويمكن التماس العذر لبراندز لأنه نال الثقة على بيت الدمية (B ٧٦). غير أن إبسن بالكاد كان يحتاج إلى التفكير مرة أخرى فى ملاحظة براندز عندما شرع فى كتابة الدراما. إن بيت الدمية هى تطور طبيعى للخيط النسائى القوى فى عمل إبسن الأول، بدءاً من سيدة أوسترات انجر، والتى فيها ظهر لأول مرة موضوع تقسيم الجنسين فى العالم إلى قطبين، واستمراراً مع الفحص الناقد لهذا التقسيم فى الفايكينج فى هيليجلاند، كوميديا الحب، المدعون، براند وفى المسرحية التى تلت الامبراطور جاليليو، وسبقت مباشرة بيت الدمية، المسرحية النسائية أعمدة المجتمع.

- وبالنسبة لتاريخ الدراما فإن أعمدة المجتمع، هي أهم مسرحية فى القرن التاسع عشر، حيث إنه معها قدم إبسن على المسرح الأوروبى ما يعرف الآن باسم الواقعية المسرحية الحديثة وكرس نفسه بالنسبة لبقية عمله للدراما النثرية فى الحياة الحديثة. وباستثناء الامبراطور وجاليليو، وهى أطول بثلاث مرات، فقد أنفق وقتاً أكبر على أعمدة المجتمع أكثر من أى عمل آخر حيث كان يتصارع مع المشكلات التقنية فى الشكل الجديد.

- وقد زارت كوليت ، والتي كانت تشاهد عائلة إبسن بانتظام، فى الخارج، زارتهم أثناء كتابة أعمدة المجتمع، وقد حثها إبسن على التحدث عن الحركة النسائية المعاصرة لكى يحصل على مادة تصلح فى حوارهِ. وقد كانت كوليت معجبة جداً بإبسن وإحدى الأذكىاء فى إدراك عظمة الهجين بيرچينت ، والتي أطلقت عليها "عمل جبار". غير أنها كانت متضايقة من شخصية صولفيج، وأعريت عن عدم استحسانها فى الصحافة ولإبسن نفسه؛ وقد أخبرته بأن امرأة أقل سلبية كان يمكن أن تظهر لبير حياته الضائعة. وفى السنوات التى سبقت مباشرة بيت الدمية عندما أصبحت الحركة النسائية أحد الموضوعات الرئيسية فى ذلك الوقت، انضمت كوليت إلى سوزانا إبسن فى حث إبسن على أن يتولى قضية الحركة النسائية بطريقة مباشرة، وتدين مسرحية أعمدة المجتمع بالكثير للمحادثات التى دارت فى منزل إبسن".

- ولكن المناصر الأول للحركة النسائية والذي أثر بشكل مباشر فى أعمدة المجتمع كانت أستا هانستين Hansteen (١٨٢٤ - ١٩٠٨) أكثر النساء سيئات السمعة فى النرويج، والتي عليها أقام إبسن شخصية لونا هيسيل Hessel . وتلاحظ جانيت راسموسين بأن "صورة هانستين القوية كانت صورة مصلح غريب وبلا عاطفة". وفى الحقيقة توضح راسموسين أن ، هانستين كانت أول رسامة بورتريه، وأول امرأة نرويجية تنشر فى "Nynorsk" "النرويج الجديدة" وأول امرأة نرويجية تحاضر أمام الناس. وقد تسببت خطب هانستين والتي هاجمت فيها وجهات النظر الاجتماعية التقليدية فيما يتعلق بالنساء - سببت عاصفة من السباب. وكانت أيضاً غريبة وعملية للدرجة التى معها كانت ترتدى أحذية الرجال الطويلة عندما يكون هناك مطر وأحياناً كانت تحمل معها سوطاً تحمى به نفسها من مهاجميها. وقد قرأ إبسن عن هانستين فى الصحف النرويجية التى كان يقرأها من الغلاف للغلاف. وقد كانت لوجهة نظر هانستين بأن أمريكا الوطن الطبيعى لتحرير المرأة - كان لها صدى فى اتحاد الحركة النسائية لأعمدة المجتمع، والتفكير المتقدم بشكل عام، وقد سبقت الحركة النسائية فى أمريكا الحركة النرويجية بأربعين عاماً وساعدت أيضاً فى إلهامها. غير أن دين هيسيل الأساسى لهانستين يكمن فى سلوكها غير الأنثوى المتعمد وانتقادها الصريح لقدر المرأة.

- وتفتتح مسرحية إبسن بسخرية ناقدة عن مكانة المرأة فى العالم: فى منزل العمود الرئيسى للمجتمع كارستين بيرنيك Bernick، ثمانى سيدات، أعضاء فى "جمعية من أجل المعاقين أخلاقياً" يشاركون فى أكثر الأنشطة الأدبية النسائية منذ

التاريخ - وهن "منشغلات فى الحياكة" (١٥) - وهن يستمعن إلى المعلم رورلاند وهو يقرأ بصوت عالى من المرأة كخادمة للمجتمع. ويحاضر رورلاند المتحفظ جداً النساء عن مخاطر أمريكا "والمجتمعات الحديثة الأخرى" : "إن ما يهم أيتها السيدات هو الحفاظ على مجتمعنا طاهراً. وعلينا الوقوف أمام كل هذا التجريب الذى يجلبه لنا عصر القلاق" (١٧). وتجهز ثرثرة النساء لدخول لونا هيسيل، غير المنجسمة مع مجتمعها التى غادرت إلى أمريكا مع أخيها غير الشقيق السيئ جوهان. وكانت لونا التى "قصت شعرها وسارت فى المطر مرتدية أحذية الرجال الطويلة" - كانت "شخصية" (٢٦). وكان جوهان، كما عرف كل شخص، معروفاً عنه الجرم المشهود مع امرأة سيئة السمعة - ممثلة. وعند عودتها على نحو غير متوقع من العالم الجديد الشرير، حيث كانت تغنى فى الصالونات وتحاضر وتؤلف كتاباً، أصبحت لونا "المرأة الجديدة" المسلحة بالانتقام: وهى تقدر التفكير المستقل ، وتكسب قوتها، ومتقدمة فى السياسة، وعزباء. وبعد الاندفاع إلى حجرة حديقة بيرنيك مثل العاصفة البحرية، تعلق بقولها : "ولكن جميعكم تبدوون مكتئبين. وهنا تجلسون فى الظل تحيكون هذه الأشياء البيضاء" وعندما تفتح الستارة التى تفتح الباب والنوافذ على الحديقة، وعندما يحطم ماكينة الخياطة، يسأل رورلاند لونا ماذا يمكن أن تقدمه لجمعية العمل من أجل المعاقين أخلاقياً، ويتلقى الرد: "بوسعى أن أجلب الهواء إليها - يا صاحب الفضيلة" (٢٩).

- وقد أحببت لونا بيرنيك، والذى كان يرفضها من أجل أن يتزوج أختها غير الشقيقة بيتى Betty ، الوريثة، بينما أهانت لونا على مرأى من الناس وحزمت

حقائبها. ولأنه قد خطب لونا سرا ، كان بيرنيك يشعر بالحرَج بسبب صراحتها؛ فقد هجرها، كما تتهمه ، عندما "سمع بالسخرية التي حدثت" عندما حاولت لونا "أن تتصادم مع كل المتزمتين فى المدينة بسبب بنطلوناتهم القصيرة وجونلاتهم" (٦٣). وقد اعترف جوهان للونا بأن بيرنيك، وليس هو" كان مذنبا فيما يتعلق بفضيحة الممثلة، وقد هاجر إلى أمريكا متحملاً اللوم على فعلة صديقه. ويؤكد بيرنيك أيضاً شك لونا بأنه على الرغم من حبه لها، فقد تزوج بيتى للحصول على المال من أجل انقاذ عمل عائلة بيرنيك التجارى.

- ويصف بيرنيك المنافق نفسه على أنه بيرنيك المتزمت فى تفسيره فيما يتعلق بكيفية أنه استطاع بنجاح ألا يثير شهوة زوجته الجنسية. وعلى الرغم من عاطفتها نحوه إلا أن زواجهما لم يفسد، متوقعة شكوى روزمر بخصوص زوجته بيتا فى روزمر شولم، يوضح بيرنيك قائلاً بأنه فى البداية "كان لدى بيتى رقماً كبيراً عن التصورات المبالغ فيها فيما يتعلق بالحب ولم تستطع التعود على فكرة أنه بالتدريج، لابد أن ينتهى إلى رفقة دافئة وهادئة" (٦٤)، ومع ذلك، فقد قبلت بوجهة نظره الصحيحة فيما يتعلق بالتزاوج "تماماً": "بالطبع إن اتصالها اليومى بى فشل فى أن يكون له تأثير قوى" (٦٥). ومن الواضح أن بيرنيك يكرس طاقته لبيرنيك وشركته. وتتذكر المرأة لونا بيتى "الجميلة المتفتحة"، والآن خياطة لجمعية العمل من أجل المعاقين أخلاقياً، وقد جعلت منزل بيرنيك "نموذجاً للمواطنين" (٦٥).

- وحيث إن بيرنيك قد نزل بزوجته إلى شخصية مطيعة وبلا جنس، فقد جعل أخته مارثا Martha خادمة شخصية والتي تكرر حياتها للآخرين. ويوحى تقارب قصة مارثا مع قصة مارجاريث كوليت بأنها قد تكون ألهمت من قبل بنات الحكومة. ومثل مارجاريث فإن مارثا إبسن أحببت شابًا - جوهان - ولكنها متواضعة أكثر من اللازم لدرجة لم تعلن عن حبها، وعانت في صمت. وتعترف مارثا للونا بوجودها الذي يشبه صولفيج "لقد أحببته وانتظرتة... وكانت حياتي كلها له منذ أن رحل" (١٠٠). ولكن بينما قضت مارثا سنوات شبابها تفعل ما كان يطلبه بيتر من صولفيج بمعنى أن تعيش لرجل في خيالها، فإن جوهان، هكذا تدرك الآن، كان يعيش "هناك وهو ينمو في أشعة الشمس الساطعة ويشرب في شبابه وصحته مع كل نفس، وفي نفس الوقت، أجلس أنا هنا أغزل وأغزل". وتكرر مارثا حياتها لعائلة أخيها، والذي لا يعاني مطلقاً عندما يتحدث عنها؛ فمارثا "لا وجود لها، في الحقيقة" فهي "تضطلع بما يأتي إليها" (٥٧). وبالنسبة لبيرنيك فإن عبارة جوهان "ولكن ماذا عنها؟ ليست مفهومة" عنها؟ ماذا تقصد؟ أوه نعم، لديها اشتغالات كافية. فهناك أنا وبيتي وأولاف، وأنا "وفي تفسير دور مارثا اللأناني في الحياة ما يجعل بيرنيك ينطق بإحدى عبارات إبسن الذكية جداً "إن الناس ينبغي ألا يفكروا دومًا في أنفسهم أولاً، خاصة النساء" (٥٧).

- وهذه النهاية السعيدة يتم غض النظر عنها من قبل دينا دورف أنه ، الفتاة الساذجة الحديثة في أعمدة المجتمع. وكونها ابنة الممثلة صاحبة الفضيحة التي احتقرها بيرنيك، فوجئت دينا بمارثا بعد موت أمها. ومن خلال سيدات المدينة

الفاضلات اللاتي جعلنها تشعر بأصلها ، عانت دينا بشدة وشعرت بأنها منبوذة كثيراً فى مجتمع بورجوازي مثل سفانهيلد فى كوميديا الحب. ومثل سفانهيلد تجبر نفسها على التوافق بمعنى العثور على زوج مناسب وخطبت سرا إلى المعلم رورلاند، والذي، مثل بيرنيك يفضل أن يحتفظ بخطوبته إلى امرأة أقل احتراماً فى السر. ولأنها كانت منجذبة إلى جوهان الصريح، تعترف له دينا بأن حلمها الأكبر هو الذهاب إلى أمريكا حيث تعتقد أن الناس هناك ليسوا "محترمين جداً أو على درجة عالية من الأخلاق: (٥٢ - ٥٣) . وعندما يعلن جوهان عن رغبته فى الزواج منها، يقرر رولاند الإعلان عن خطبته لها إلى المجتمع. ولأنها فى مواجهة مع توقع الزواج من هذا الشخص ثقيل الظل القانع الأخلاقى، تعبر دينا للمرة الأولى عما تشعر به حقيقة "سوف ألقى بنفسى فى البحر قبل أن أخطب إليه" (٩٧). وعندما توقعت مشاعر نورا المختلطة من الذل والغضب عندما يتعطف تروفالد لانقاذها، تتفجر : "أوه، الطريقة التى بها يعاملنى ... مع كلامه المتعالى! الطريقة التى بها جعلنى أشعر أنه لم يكن يرى شخصاً على مستواه! إننى لن أعامل بهذه الطريقة بعد هذا. وسوف أخرج" (٩٧). وإذا كانت لونا هى "المرأة الجديدة" فإن دينا هى "المرأة الشابة الجديدة" ، والتى فى وعدها لجوهان بالزواج منه، تخبر زوجها القادم : "ولكن أولاً أريد العمل وأحقق ذاتى بالطريقة التى فعلت بها هذا. ولا أريد أن أكون شيئاً يؤخذ فقط" (٩٨).

- وعلى الرغم من قلة شهرتها وعرضها خارج اسكندنافيا وألمانيا فإن مسرحية أعمدة المجتمع تعتبر إحدى الأعمال المانصة للحركة النسائية بشدة

فى القرن التاسع عشر. وباستخدام مثله المعتاد، يحيط إيسن بيرنيك بامراتين متناقضتين، المطموسة ذاتياً والقائمة بواجباتها بيتى "المرأة الأنثوية" وأختها غير الشقيقة نقيضتها "الذكورية" لونا؛ والصامته التى عانت طويلاً مارثا، والصريحة المليئة بالحيوية دينا. ولأنها رفضت رورلاند كشخص غير مناسب للزواج، فإن لونا هيسيل لم تضح بنفسها من أجل عائلة بديلة، ولكنها هربت إلى العالم الجديد، حيث عاشت حياة مستقلة. وتحت تأثير لونا، يرى بيرنيك ما صنعه من حياته الخاصة، ويشكرها على توضيح الأمور له، ويعترف بأخطائه: "يبدو الأمر كما لو أنتى أعود إلى حواسى الآن بعد أن تسممت" (١١٧). وعندما تذكرهاكون وسكول فى المدعون يدرك إهماله للنساء اللاتى أحبينه ويطلب منهن الصفع: "وأنت يا مارثا - يبدو وكأننى طوال هذه السنوات لم أرك أبداً" (١١٧). وتشرح لونا السبب "إن جمعيتك هذه هى نادى للعزاب. فكانت لا ترى النساء" وحاشداً بيتى ومارثا ولونا حوله، يعلن بيرنيك بطريقة عاطفية "إنكن أنتن النساء أعمدة المجتمع". غير أن لونا وبسرعة تحرره من الوهم: "عندئذ إنها حكمة جميلة اكتسبتها، يا كارستن. (وتضع يدها فى ثبات على كتفه). لا يا عزيزى - إن روح الصديق وروح الحرية - هما أعمدة المجتمع" (١١٧ - ١١٨).

- وهكذا فإن آستا هانستين الخادمة العجوز المناصرة للحركة النسائية، أضحوكة المجتمع، تصبح، فى لونا هيسيل، العقاب الناجح للمجتمع الذى يطعنها، ولأن سمعتها قد شوهت من قبل رجال بلدها وظهرت فى كاريكاتير الصحف، فإن هانستين والتى كتبت فيما بعد بأنها قد شعرت بالأرض "تحترق

تحت قدميها" هاجرت إلى أمريكا في سن الخامسة والخمسين، بعد نشر أعمدة المجتمع (والتي استمعت بها بشدة) بعام واحد.

وربما، كما يقترح راسموسين، فإن أستا هانستين "قد تأثرت بلونا هيسيل". وكونها وجدت في بوسطن الحركة النسائية المنظمة التي كانت تفتقدها النرويج، توفر لدى هانستين خبرة مؤقتة لمقابلة جولى هاو، ولوسى ستون، ومارى ليقرمور. وكانت تحضر اجتماعات تصويت النساء وأرسلت تقارير إلى النرويج عن "هذا القطيع من الرواد المؤثرين والذين أظهروا للعالم نسوة حقيقيين ، وأنوثة خالصة - تختلف عن النموذج المثير للشفقة والذي فرض علينا لفترة طويلة كوضع نسائي صحيح" (راسموزين ٢٦١ - ٦٢). وقد قضت هانستين تسع سنوات في الولايات المتحدة معظمها في بوسطن وشيكاجو، تعيش على رسم الصور وكتابة مقالات للجرائد النرويجية. وعندما صادفت زهرة الشمس كرمز نسائي لحقوق المرأة نحو النور والهواء التي تقدمها لونا هيسيل في اجتماع جمعية المرأة من أجل المعاقين أخلاقياً، تقدمها هانستين إلى سكندنافيا حيث تم اختيارها كرمز رسمي لرابطة حقوق المرأة. وفي أثناء سنوات هانستين في أمريكا، خطت الحركة النسائية النرويجية خطوات كبيرة، واشتهرت الرابطة مع أول جريدة نسائية نرويجية لجينا كروج Krog الأرض الجديدة، وعلى الرغم من إعلان هانستين بأن أمريكا هي "أفضل مكان على الأرض بالنسبة للنساء" إلا أنها في النهاية ومثل لونا هيسيل ، قررت أن تخوض معركتها على أرض بلادها وعادت إلى النرويج للمساعدة في "إدخال الهواء إليها".

نورا الأصلية

لقد ألهم إيسن بطريقة مباشرة وكتب بيت الدمية وذلك من خلال الأحداث في حياة لورا كيلر (١٨٤٩ - ١٩٣٢) ، وهى كاتبة نرويجية كان لها حياة عملية طويلة وناجحة. فعندما كانت فى التاسعة عشرة كتبت تكملة عاطفية لمسرحية براند أطلقت عليها بنات براند وأرسلتها إلى إيسن . ولأنه كان متأثراً باهتماماتها ومستعداً دائماً أن يكون لطيفاً مع النساء الشابات، أجابها إيسن بخطاب شجعها فيه على الاستمرار فى الكتابة. وهكذا بدأ صداقة طويلة ثبت أنها بالغة الأهمية لكليهما .

- وقد رحب آل إيسن بلورا فى منزلهم. وقد أعجبوا بها، ومن الصعب ألا يقاوموا فكرة أنها كانت لبعض الوقت الابنة التى افتقدوها وكان إيسن عاطفياً معها بشكل غير عادى وأطلق عليها أسماء مثل "طائر القبرة".

- وقد تزوجت لورا من معلم دانماركى يدعى فيكتور كيلر. وعندما أصيب بمرض السل، نصحه طبيبه بأن يعيش فى مناخ أكثر دفئاً. ولم يكن بوسع عائلة كيلر تحمل السفر، ولذا أخذت لورا فى السر قرضاً، خوفاً على شعور زوجها الذى كان يكره بشدة الاستدانة، وخشية أن يرفض الذهاب لو عرف بذلك. وقد استمتعا برحلتها فى الجنوب، واستعاد فيكتور صحته بدرجة كبيرة حتى أنه عاش أربعين عاماً بعد ذلك. وعند العودة من إيطاليا، مرا على عائلة إيسن فى ميونيخ وباحت لورا بسرّها إلى سوزانا.

- وكانت لورا تعتقد أن بوسعها تسديد الديون من خلال ما تكسبه من مقالات الجرائد عند عودتها للوطن، ولكنها كانت مخطئة جداً؛ وبسبب الضغوط عليها من أجل الدفع وبسبب يأسها، كتبت لسوزانا من الدانمرك فى بداية ١٨٧٨ تطلب منها أن تطلب من إيسن قراءة نص مرفق وإذا كان ممكناً أن يوصى عليه للناس هيجل. وقد أجابت سوزانا فى الحال : "صدقينى، إنتى أشعر بقلق وتعاطف شديدين نحوك، وأنت تتحملين مثل هذا العبء الثقيل على كتفك، وصدقينى أيضاً أنتى قد تحدثت لصالحك بكل ما فى وسعى إلى إيسن. وليكن الله فى عونك!".

- وفى الحقيقة، فإن سوزانا لم تتحدث فقط إلى إيسن ، ولكن عرضت عليه خطاب لورا، والذي كما لاحظ فى بداية رده "كان المقصود به أن يقرأه هو أيضاً" (كينيك ٥٠٧). ويعتبر خطاب إيسن وقائى ومحير، مثل خطاب أى أب لا يستطيع فهم إخلاص ابنته لرجل لا يستحق. ويبدأ بقوله أنه ليس فى وسعه التوصية على كتابها. وحتى لو تم نشره، فسوف يدمر سمعتها حيث إنه عمل يتسم بالاندفاع. وليس بوسعهم فهم الظروف المحتملة التى يمكن أن تحيط بزواجها لكى ترسل كتابها قبل الانتهاء منه. "فى العائلة التى ما زال فيها الزوج موجوداً، لا يمكن أن يكون أبداً من الضرورى على الزوجة أن تعانى كما تفعلين، ولا أستطيع أن أفهم أيضاً كيف يسمح لك زوجك بهذه المعاناة. ولا بد أن هناك شيئاً ما حذفته من رسالتك شيئاً كان سيغير الموضوع كله" وينهى إيسن خطابه الأبوى بهذه النصيحة "مهما كان الشئ الذى يزعجك، ضعى الموضوع كله فى يدى زوجك. فلا بد أن يتحمل ذلك" (كينيك ٥٠٧ - ٨).

- ولم يكن بوسع إيسن أن يعرف كم كانت كلماته بلا جدوى وغير متصلة بالموضوع. وقد كانت كتابتها إلى معلمها الخاص هو إجراء يائس وأخير للخروج من هذه المصيبة. وكونها حامل ومريضة عندما تلقت رد إيسن، فقد أصيبت بحالة من الهياج وأحرقّت النص، وزورت كمبيالة لكي تسدد القرض. وعندما اكتشف التزوير اضطرت لأن تخبر زوجها عما فعلته. وكان رد فعله برهانا على أن إيسن كان محقا في تخمينه بأن لورا حذفت شيئا هاما من رسالتها : وصف شخصية زوجها. فقد طلب فيكتور الانفصال القانوني على أساس أن زوجته كانت أما غير صالحة وحصل على حق رعاية الأطفال بما فيهم المولود الجديد، وأدخل زوجته مصحة عقلية.

- وقد عرفت عائلة إيسن بهذه الأخبار من فيكتور كيلر نفسه في مذكرة قصيرة. وقد كتب إيسن على الفور إلى الناشر يطلب منه أن يبحث في ظروف لورا. وفي نفس الوقت خرجت لورا من المصحة، بعد شهر. وقد استغرق الأمر سنتين حتى أعاد فيكتور زوجته التي رجعت إلى البيت لكي تعيش مع أطفالها.

- وقد كان لقصة لورا وقع كبير عند إيسن. فقد أطلال التفكير في الزوجة المسكينة التي أجبرت على التضحية بنفسها لكي تسدد النقود التي اقترضتها من أجل انقاذ حياة زوجها، وفي الزوج الجاحد ، الذي سمح لزوجته أن تستعبد في عمل تجارى. لقد فعلت لورا كل هذا "من أجل الحب" وعوملت بقسوة من جانب زوج سيطرت عليه فكرة مركزه في عيون العالم. وفي ملاحظات إيسن نجد :

"لقد ارتكبت جريمة وهى فخورة بهذا؛ لأنها كانت تحب زوجها وأرادت إنقاذه. غير أن الزوج بنظرته التقليدية عن الشرف، يقف بجانب القانون وينظر إلى الموضوع بعيون الذكر" (OI : ٥ - ٤٣٧).

- وقد خفف إيسن من الجوانب العاطفية والغريبة فى قصة كيلر حتى يفى بمتطلبات الفن فى التصديق. فقد جعل بطل روايته ربة منزل وليست كاتبة والعمل التجارى ليس روايات ولكن مجرد نسخ، ويتحول خصمها من شخص وحشى إلى وصى يتحكم : وبدلاً من أن يدخلها مصحة، فإنه يصفها بأنها أم وزوجة غير صالحة، وعندما تصبح سمعته فى أمان، يغفر لها ويريد إعادتها إلى المنزل. وبمعنى آخر تعتبر عائلة هيلمر طبيعية، ولكن فى النهاية كانت عبقرية إيسن هى التى خلقت من عصفورته الصغيرة شخصاً متمرداً يقذف بما هو طبيعى فى الرياح. وقد رجّت لورا كيلر زوجها أن يعيدها، غير أن ربة المنزل نورا هيلمر تملّ من التوسل؛ وفى بيت الدمية فإن الزوج هو الذى يلتمس أن يعاد والزوجة هى التى ترفض.

موت الشهامة :

الذكر والأنثى فى بيت الدمية

نورا: إننى أنا التى رفعت المراهنة (١٣٥)

إن بيت الدمية هى أعظم عمل أدبى جدلى ضد فكرة "القطبين" تقسيم العالم إلى هو وهى والذى أتى به القرن التاسع عشر كمذهب فى الحياة. والمنزل، ومكان المرأة ، هو عالم مصطنع مناسب للدمى ؛ أما مثال الشهامة ، العقيدة القديمة لما يقتضيه نبل الذكر، والتى بعثها قرن البورجوازية لتبرير عزل الأنثى، فيبرهن، بالدليل العملى، أنه مجرد خدعة: "ولكن ليس هناك أى شخص يتخلى عن الشرف مقابل الحب" (١٩٤) ، هكذا يشرح الزوج الغاضب للزوجة المذهولة، والتى كانت تتوقع أن ينتشلها من العار. وهى التى انقذت حياته فى السر ودفعت ثمن ذلك سنوات قضتها فى العمل الشاق، تدرك المغزى الكبير لكونها ولدت من الحب: "هناك الملايين من النساء اللاتى فعلن ذلك". وقوة بيت الدمية تكمن ليس "فيما وراء" ولكن داخل أنوثتها، وهى عمل رائع يجسد إدراك بطلة الرواية بأنها ربما تكون شخصاً آخر غير تلك المرأة الصغيرة عند زوجها. وليس هناك أى عمل آخر يوضح بقوة الحقيقة المعاد اكتشافها من خلال أنصار الحركة النسائية الحديثين بأن مفهوم القطبين لم يكن يعكس القدرات الطبيعية ولا حقيقة حياة النساء والرجال، ولكن كبناء أيديولوجى كان يخفى عدم المساواة والتقسيم المفروض على أساس الجنس، وليس هناك أى عمل آخر يصير بطريقة واضحة

على النفاق، والضياع، والغباء المحض لعزل النساء من العالم حيث ينتقص من المبرر الجنسي النفسى الذى صيغ شعرا من أجل الأجيال القادمة على يد راسكين Ruskin : "إن الرجل هو دائماً الفاعل والخالق والمكتشف والمدافع ومن خلال مكانة المرأة، يتم حمايتها من كل الأخطار والإغراءات. والرجل فى خضم عمله الصعب فى العالم المفتوح لابد أن يواجه كل المحن والأخطار".

- إن الرجل والمرأة عند إيسن، الزوجان فى بيت الدمية هى نسخة بورجوازية من التمثال الثقافى الكلى للزواج كصلة للعلو والدونية الطبيعيين، والتى فيها تعتبر المرأة مخلوقة ذات قدرة أخلاقية وعقلية بسيطة مكانها الصحيح بعد زوجها "نعم، مهما تقول يا تروثالد" (١٢٦). "نعم يا تروثالد، ليس بوسعى الذهاب إلى أى مكان بدون مساعدتك" (١٥١). إن نورا هى النزيلة العلمانية والطبيعية (ولكن فى النهاية غير طبيعية) لحواء ميلتون وهى تردد فى تقوى درس خضوع الأنثى "الإله هو قانونك وقانونى. وتروثالد الذى هو الوصى على نورا ومستشارها فى كل شئ حتى فى طريقة الرقص، يعرف أكثر. وفى المشهد الأول فإن المعيل يطلق على نصفه الأضعف "طائرة القنبرة" ثلاث مرات "والسنجاب" ثلاث مرات و"الأرعن" مرة واحدة والمبذر ثلاث مرات "شئ غير معقول ما يدفع ثمنه الرجل لإطعام مثل هذه الطيور" (١٢٨). وتبديد أموال ممول زوجها هو أحد الوظائف الهامة لنورا فى المنزل. فهى مثال جيد للزوجة عديمة النفع التى تقضى وقتها فى تزيين المنزل وإظهار سيطرة زوجها المالية : "أوه اشكرك يا تروثالد، ليس بوسعى التحكم فى نهاية كل هذا" (١٢٧). وفى اختراع استعارة بيت الدمية

ينتبه إيسن إلى الطبيعة الجوهرية "لعالم المرأة" الذى وصفته تشارلوت جيلمان
بعد ذلك بعشرين عامًا :

الرجل وهو ينتشر ويكبر مع النمو الكبير للعالم، يعود للمنزل
ويستقر فى القلق والكلام البسيط أو الراحة الحيوانية
المفرية للمكان، مع إحساس غريزى بالانحدار. وهو شئ
جميل بالنسبة لكل حاسة، ويبقى دافئًا وناعمًا وجميلًا أن
تتناسب احتياجات المخلوق الصغير والذى يجبر على الإقامة
بداخله. (النساء والاقتصاد ٢٦٣).

- إن مسرحية بيت الدمية مثل المسرحية التى خلفتها الأشباح هى مسرحية
ساخرة؛ تؤدى فيها نورا دور الزوجة الأليفة كحارس طيب على تروفاالد، وتخفى
وحدة الهدف والإرادة المشكوك فيها تحت الحديث السخيف. وكلمتها الأولى،
الكلمة الأولى فى المسرحية هى "يختفى" والممثلات اللاتى يؤدين دور نورا ينجحن
إلى الدرجة التى معها يوحين بالموضوع العكسى فى النص الفرعى. "هام، لو أنك
علمت فقط ما هو الثمن (سنوات العبودية بعيدًا لأعيد المال الذى حصلت عليه
من أجل إنقاذ حياتك، نحن الطيور قد دفعناه ، يا تروفاالد" (١٢٨). وبيت الدمية
هى مسرحية إيسن ، النمطية دراما التكر والاختفاء والتى فيها ينكشف الماضى
والذى يكشف ظهوره الشخصية من خلال فضح المظاهر والأكاذيب. وبداخل نورا
هناك الذكاء والشجاعة والفخر فى الإنجاز الذى يجعل هويتها كعروسة غريبة

وحقيرة. وهذا يبرهن على أن عقلها ليس جزءاً من جنسها. وحتى لو أن تروثالد، السعيد مع زوجته الطفلة، يمكن التماس العذر له لعدم رؤيته نورا تختفى وهى تتبع التقاليد المنزلية، فإن القارئ / المشاهد لا يستطيع ، حيث إن إيسن يضع نورا بجانب تروثالد، ونورا بدون تأدية دور المبدرة الصببانية، تتوسل فى المشهد الأول : "أوه، نعم يا تروثالد، بوسعنا أن نسرف قليلاً الآن. أليس كذلك؟ فقط قليلاً" (١٢٦)؛ وفى المشهد الثانى تُخبر الحقيقة لصديققتها الحميمة : "لقد أنفقت كل ما استطعت توفيره" (١٣٧)؛ وفى المشهد الثالث مع تروثالد تمتدحه لدرجة أن كريستين ليند المتصيدة للوظائف "مشتاقة جداً أن تكون تحت إشراف رجل قدير" (١٤٢) وفى المشهد الرابع، مع نصاب القروض، تعترف فى فخر وتحد. " لقد وقعت اسم أبى" (١٤٨).

- ولأن المجتمع قد همشها بسبب الجنس، ليس فى وسع نورا المشاركة فيه؛ وهكذا فإن جريمتها هى نتيجة وتحدٌ لاستبعادها. وقد جعل إيسن الحبكة تدور حول المال، حيث إن نورا كإمرأة متزوجة لا يمكن أن تقترض بدون موافقة زوجها تضطر للخروج على القانون. ومن أجل الحصول على المال بطريقتها الخاصة معناه أن ترفض وضعها الحالى، حيث إنه يعنى العمل فى هذا العالم، على الرغم من أنه ليس بالطبع وفقاً للشروط الصحيحة، وتعتبر جريمة نورا صامتة تمرداً وخفياً يتطلع فى النهاية إلى الظهور.

-وكانت إعادة المال أكثر صعوبة مما توقعت نورا، هكذا تعترف لصديقتها الحميمة" تروفالد مضطر لأن يعيش بشكل جيد" (١٣٧). ولذا اشترت ملابس رخيصة لنفسها، الشئ الذى كانت تكرهه، فقد كانت تحب الأشياء الجميلة، وكانت تقتر فى كل شئ آخر، وتقضى لياليها تنسخ الأعمال. وكان الحصول على المال وتسديد الديون هو كل قصتها وفخرها، حيث إن هذا كان يجعلها تشعر أنها تساوى شيئاً ما. "لقد كان الأمر تقريباً" هكذا قالت "يجعلنى أشعر كأنتى رجل"(١٣٧).

- ويقلب إيسن الأحوال الجنسية حيث إن الزوجة الضعيفة المختبئة تبرهن على كونها "ذكر" مهم يمنح الحياة بمعنى الكلمة الحرفى. وتتخذ زوجها من الموت، أما الزوج القوى الحامى يصبح أنثى ضعيفة والذى لا بد من حمايته من حقيقة حجرة تمرىض دكتور رانك Rank ، من أطفاله المزعجين وحتى من المنظر الغير جمالى لزوجته التى تقوم بأعمال الحياكة. ولن يستطيع هذا الحامى المزيف إنقاذ نورا فى لحظة صدق، فحسب، بل يعلن نفسه كضحية وهى المضطهدة له. وتتضح وقفته كفارس حامى عندما يهاجم نورا بين عويل الألم: "سوف أهوى إلى الحضيض بسبب امرأة ضعيفة العقل .. وربما يعتقدون إننى وراء كل هذا - وأننى الذى دفعتك نحو هذا العمل. وكل ما أستطيع أن اشكرك عليه أننى قد قمت بتدليك طوال فترة زواجنا. ألا تستطيعن أن ترى الآن ما قد سببته لى؟"(١٨٨). وعند وصول خطاب الانقاذ، فإن صيحة تروفالد بالراحة تشبه صيحة فتاة وقعت فى الفخ : "لقد أنقذت ، نورا، لقد أنقذت!" وترد نورا فى

كلمتين تلخصان المسرحية، كما يلاحظ شيفريل Chevrel، "الصيحة الهامة جداً لشخص غير معروف".

- ويجبر إعلان تروفاالد عن خلاصه نورا بأن تواجه حقيقة شخصيته، نقطة الضعف الأخلاقية الرئيسية التي تأتي من نظرة جلييلة لسمعته، والتي يسميها "الشرف". وحيث إنه قد واجه فقدان هذا الشئ، فإنه يرى حب نورا فقط كسبب يبرر سقوطه. وتكشف خيانتة عن الحقيقة القبيحة التي كانت تتكرها نورا باستمرار. وعندما يفسر اعتراضه على استئجار كروجستاد سيئ السمعة ترد نورا بقولها بأنه لا يمكن أن يكون جاداً لأن اعتراضه تافه جداً وتفسيرها لصديقتها المخلصة عن السبب في احتفاظها بموضوع القرض سرّاً يحلل زواجها بدقة: "إن تروفاالد، بكل كبريائه الذكوري، لم يكن الأمر مؤلماً بالنسبة له لو أنه اكتشف أنه مدين لى. وهذا سوف يدمر علاقتنا" (١٣٦). وفى النهاية وعندما يتحول المقرض إلى شخص يبتز فإن قلق نورا وتصورها اليائس من أن تروفاالد سوف يدافع عنها، يكشف عن أنها فى أعماق نفسها تخشى أنه لن يفعل ذلك. وفى تخيلها الحزين لشهامته، أطلقت على عمله المنقذ "الشئ المعجزة".

- وبعد أن يتم انقاذه ، فإن تروفاالد وهو غير مدرك لآلام زوجته ومتمسكاً ضد أى منطق بفكرة أنها ضعيفة وتابعة سريعاً ما يلجأ إلى دوره كحامى شهم وينغمس فى الاستعارات المحببة: "يمكنك أن تستريحى الآن. لدى جناحان كبيران بوسعهما حمايتك. لقد أنقذتك من مخالب الصقر" (١٨٩). غير أن نورا التى

كانت تغادر في زى خاص لكي تفرق نفسها من أجل ألا يضحى زوجها بنفسه، ترى الآن كرمها السخيف غير المجدى : يتوقع الرجال أن تعيش النساء من أجل الحب بينما هم أنفسهم لا يفعلون ذلك أبداً. وحيث إنها خدعت ولكنها استتارت تغادر نورا الحجرة لكي تستبدل ملابس الرقص بفستان عادى. فقد أدت آخر عرض لها كدمية راقصة.

- إن القول بأن بيت الدمية ليست مسرحية نسائية لأنها تفتقر إلى الشعارات والنساء المثقفات معناه إنكار ما عن قوتها؛ تجسيد ازدهار الوعي لدى امرأة واحدة. ولقد فهم إيسن، في المسرحية وفي العالم، بالنسبة لنورا وبالنسبة لجمهورها، أن ما نحيا من خلاله بشكل فردى يخلق مبادئنا ويشكل إخلاصنا، والذي أسماه المؤرخ كيلي Kelly "الرؤية النسائية الأساسية" "ما هو شخصى هو سياسى" (الرؤية المزدوجة ٦٠). وفي المشهد الأخير من بيت الدمية، فإن خيانة زوجها هي التي تجبر نورا على أن تختبر زواجهما، وتعلن عن كونه زائفاً وتتقل صلاتها إلى "العالم الخارجى هناك" (١٩٩٢)؛ وتقودها آلامها إلى النهاية بالغة الخطورة بأن ملايين النساء قد عشن كما عاشت هي. وتجلب الاستنارة اعترافات صعبة، حيث إن رد فعل تروفالد على الجريمة التي ارتكبتها لإنقاذ حياته، والتي تفتخر بها، يجعلها تعترف بما قد فعله أبوها وزوجها بها.

- إن التشئة الاجتماعية، للنساء على أساس النظام الأبوى بتحويلهن إلى مخلوقات تخدم هو التهمة الرئيسية في كلام نورا الميرير إلى تروفالد عن كيفية

استغلال أبيها أولاً وبعد ذلك هو لها من أجل التسلية "لعباً بها" (١٩١). وكيف أنها لم يكن لها الحق في التفكير لنفسها، وواجبها هو قبول آرائهما فقط. ولأنها مستبعدة عن أن تعنى أي شيء، فلم تكن نورا أبداً فاعلاً ولكن مفعولاً به فقط. وبزواجها من تروفاالد فقد امتلكها جنسياً، وهي ترى الآن أنها فقط قد انتقلت من "يدى بابا إلى يديك" لكي تعيش "من خلال الحيل". فزواجها لا يمكنه أن يحبها، حيث إنه مثل أبيها، لا يعرفها، وهو فقط يرغب في "أن يكون في حب معها" وتذكر نورا تروفاالد بطريقة مريرة أنها عندما احتاجت فهمه فهو اهتم فقط بما قد يصيبه؛ وانتهى الخطر، "لقد كنت بالضبط نفس الشيء، طائر ك الصغير، دميتك التي كنت تتعامل معها بعناية شديدة، حيث أصبحت هشة وضعيفة" (١٩٥).

- وفي ١٩٠٨، أدت الممثلة الروسية العظيمة آلا نازيموفا دور نورا في نيويورك في عروض مسرحية أصبحت أسطورية. ومن بين الجمهور كان كوهت Koht والذي يصف نازيموفا في المشهد الأخير "بغزارة عاطفية جعلت تحول نورا في النهاية حقيقة داخلية تماماً، مصورة في كلمات محملة بالعاطفة" (٣٢٣ k). ويتذكر كوهت خوفه عندما اعتقد أفراد الجمهور خطأ "العمل الفني" على أنه "مجموعة أفكار" وبدأوا يصفقون لنورا بعد كل سطر كما لو أن الأمر كان محاضرة سياسية" (٣٢٣ k). ومع أنه ليس كذلك، فإن كلمات نورا على الرغم من ذلك تبدو سياسية حيث إنه في تمثيل الحقيقة الداخلية "لربة منزل نرويجية غامضة، فهي تشكل خطاباً لغوياً بالاعتراف بكل امرأة عاشت حياتها من أجل

الرجل، وإذا أخذنا حالة نورا فهناك "الملايين". وبعد عرض ما يعتبره المسرح الحديث كأخلاقيات سيئة ، كان جمهور ١٩٠٨ يستجيب إلى شعر إبسن النسائي القوى، الوعد أن على الجانب الآخر من بيت الدمية نساء لسن أقل من الرجال، باستطاعتهم التعلم أن يكن مثل الرجال: "فى اعتقادى أنتى بشر، ليس أقل شأنًا منك - أو على أية حال لابد أن أحاول أن أصبح بشرًا" (١٩٣). إن عالمية بيت الدمية لا تأتى من "دعوتها للصدق فى كل علاقة إنسانية"، ولكن فى دعوتها للمساواة فى العلاقة بين الرجال والنساء.

- وفى نقاشهما لبطلات الرواية "أسيرات الهندسة المعمارية" والمحصورات فى المنزل" تزعم ساندرا جيلبرت وسوزان جوبار بأن "تجسيد السجن والهروب يتخللان أدب القرن التاسع عشر من خلال النساء لدرجة أننا نعتقد بأنهن يمثلن تراثًا نسائيًا فريدًا فى هذه الفترة" (المرأة المجنونة ٦٠). وإذا كان الأمر هكذا ، فإن بيت الدمية هى استثناء ذكورى عظيم. وبينما تهرب بطلات الكاتبات من المنزل الذى يشبه السجن، توجد نورا بلحمها وشحمها من خلال باب بسيط جدًا تغلقه بشدة لكى توفر نقطة تعجب لرحيلها. وربما فى ١٨٧٩، كان بوسع الرجل فقط أن يتخيل مثل هذه الحرية.

- وهؤلاء الذين يرفضون بيت الدمية على أنها مسرحية عتيقة الطراز كانوا سيفعلون حسنًا إذا ما أعادوا تفحص ما تركته نورا خلفها. وغلق الباب على الزوج كان عملاً متهورًا بشكل غير كاف؛ وقد أعطى إبسن نورا ثلاثة أطفال

صغار أيضاً. وتعلق اليزابيث هاردويك Hardwick قائلة : "لقد وضع إبسن ترك أطفال نورا على نفس المستوى العاطفى والأخلاقى مثل ترك زوجها ولا نستطيع فى قلوبنا أن نوافق على ذلك ... فقد أخذ بعمل الرجل بأنه حيثما يهم تحقيق الذات فإن الأطفال لن يكونوا عاقبة. وإذا لم نستطع استحسان ترك نورا، فذلك لأننا لم نفهم إبسن، الذى يرفض باستمرار أن يجعل الأطفال موضوعاً منفصلاً. وحجة تروفالد هو أن نورا دائماً تنظر إلى واجباتها نحو "زوجها وأطفالها" كما لو أن الثلاث كلمات كانت اسماً مركباً. ولا يفصل إبسن نورا كأم عن أطفالها كزوجة لأنه يعرف مصدر اضطهادها كله، والاعتقاد فى "الطبيعة الأنثوية" شئ ثابت فى حد ذاته والذى قطبه المناسب هو كون المرأة زوجة عائلية والذى جوهره هو الأمومة. ومفادرة نورا هى، بكلمات زوجها، "شئ يتسم بالغضب" و"الجنون" لأنه ينكر الهدف من وجودها وهو هدف يقوم على الخدمة والانجاب : "قبل أى شئ آخر، فأنت زوجة وأم" (١٩٣). وقبل مسرحية ريتش Of Woman Born (مولود من امرأة) ومسرحية بادينتر Myth and Reality : Mother Love (حب الأم : الأسطورة والحقيقة) بمائة عام، يقلل إبسن من أسطورة الأمومة من خلال فصلها عن حمل الأطفال. "وأنا - كيف أكون مستعدة لتربية الأطفال؟" تتساءل نورا فى بلاغة (١٩٢). وقصر دور المرأة على الخدمة المنزلية مع ذلك وفى نفس الوقت اعتبارها مسئولة عن تربية الأطفال هو شئ سخيى. وبوسع ممرضة نورا العجوز أن تربي أطفالها أيضاً أو أفضل منها : "إننى لست على مستوى العمل" (١٩٢).

- وليس فى وسع نورا رؤية تفاهة تطلعات تروفاى الى السلطة لأن لها تطلعاتها الخاصة، تطلعاتها النابعة من تجربتها الخاصة : "إننى أنا التى اقترضت النقود" (١٣٥). وحتى فى عالم "العاب زواجها فقد كانت تساوى شيئاً ما : الذكاء والتصميم اللذان سمحا لها بأن تتقذ حياة زوجها سوف يساعداها على الاندماج فى العالم الخارجى الذى تعيش فيه". إنك لا تعرفين أى شىء عن العالم الذى تعيشين فيه"، هكذا يذكّرها زوجها. وترد "لا لا أعرف". "ولكن الآن سوف أبدأ أتعلم بنفسى. وسوف أحاول أن أكشف من الذى على حق، العالم أم أنا" (١٩٣).

- إن شعر مغادرة نورا يكمن فى إشارة القوة وتأكيد الصراع وهى تغلق الباب على بيت الدمية لكى تدخل ليل العالم المفتوح. ويعتبر إخراج المرحلة الأخيرة الشهير هو النجاح النهائى فى إنهاء المسرحية الكامل لأيدىولوجية القطبين من خلال كشفها لحماقة المثالية الفروسية وفكرة العقل الأنشوى. وعند الانتهاء من بيت الدمية، كتب إيسن لناشره "ليس بوسعى تذكر أى عمل لى أدخل على الرضا أثناء وضع التفاصيل مثلما حدث مع هذا العمل" (١٨٠ Ls). وقد ظل الفنان المجاهد الذى يقف فى صف المرأة.

الفصل السادس

أشباح السيدة الفينج

ما هو الشبح ؟ قال ستيفين بقوة "الشخص الذى تلاشى إلى شئ غير محسوس من خلال الموت، ومن خلال التغييب، ومن خلال تغير السلوك".

جيمس جويس، (يوليسيس)

- من المعروف بطريقة شائعة أن مسرحية الأشباح كانت ردًا سريعًا لإبسن على الهجمات الشرسة ضد بيت الدمية "كان لابد من كتابة الأشباح" هكذا كتب إبسن إلى بطلته السويدية المناصرة للحركة النسائية صوفى ادليسبار Adlesparre؛ "فبعد نورا كان لابد من مجئ السيدة الفينج" (٢٠٨ Ls) ومع ذلك فإن قراءة الأشباح المتأنية مثل قراءة بيت الدمية المناهضة للحركة النسائية هو أن رد إبسن على نقاد نورا الفاضلين عبارة عن مسرحية تتعلق بامرأة أخطأت فى حق زوجها. وحيث إن "الأشباح" أحد أحجار الزاوية فى المسرح الحديث، فهى المسرحية التى برهنت على إمكانية التراجيديا فى الملابس الحديثة، هى مسرحية تتعلق بامرأة فشلت كزوجة.

- وأن يلوم قارئوا الأشباح مسز الفينج Alving هو الدرس الذى يلقيه تريلينج Trilling فى قصته القصيرة الشهيرة "عن هذا الزمان وعن ذلك

المكان". وعندما وضع البروفيسور هاو Howe السؤال أمام طلابه "عند باب من لابد من وضع التراجيديا ؟" يتعرف الطالب Casebeer على فاعل الإثم بأنها الوراثة ويقول : "خطايا الآباء تنتقل إلى أطفالهم" (٨٦). ويقول الطالب جونسون أن الخطأ هو خطأ الكاهن ماندر بسبب إعادة هيلين الفينج إلى زوجها. ويعترض الطالب هيبارد ويشير إلى أن الكابتن هو الذى "فعل كل الأمور السيئة" والطالب ترتان المفضل عند هاو هو الذى فقط يتحدى وينهض على قدميه ويأتى إلى لب الموضوع: تقول مسز الفنج "إن أباك لم يجد أبدا مخرجاً لبهجة الحياة الغامرة التى كانت بداخله. وأنا لم أجلب أى إجازة إلى منزله أيضاً. وأخشى أن أكون قد جعلت منزل أبيك غير محتمل بالنسبة له، يا أوسوالد. ويرى أكثر الأولاد ذكاءاً فى الفصل، الذى كان كل طلابه من الذكور، ما لم يدركه الطلاب الأقل ذكاءاً : إذ إن إيسن كان يلقي باللوم على المرأة. أما ترتان الذى "توصل إلى الهدف الأدبى لكل شئ تقريباً" فقد أَرْضَى مرة أخرى معلمه من خلال ترديد "ملخص المسرحية" (٨٨). ولو أن السيدة الفينج كانت مدفوعة بشكل أقل من خلال الواجب، ولو أنها لم تجبر الكابتن الفينج لأن يبحث عن متعته فى مكان آخر، لكانت قد منعت الكارثة، جنون الابن، نتيجة لمرض الزهري الموروث والذى انتقل إلى الأب خارج المنزل الفاتر. ويتسبب افتقار الزوجة إلى الاستجابة الجنسية فى أن يغازل الزوج غيرها. ويشرح البروفيسور هاو فى أناة لطلبته السذج: "لقد كنا نفترض بأن الكابتن الفينج كان رجلاً سيئاً تماماً، ولكن ماذا لو افترضنا أنه

أصبح سيئاً لأن السيدة القينج، عندما تزوجا في البداية، قد تصرفت نحوه بطريقة محتشمة على حد قولها؟" (٨٨).

- إن أكثر العبارات بلاغة للوم السيدة القينج تعود إلى أونا إليس - فيرمر Una - Ellis - Fermor، والتي أعطت مثالا نسائيا وذلك لتفسير رؤية إيسن لواجب الزوجة الحقيقي، وعند الإدراك بأنها كانت تحتاج إلى بهجة الحياة في شخص آخر، في الزوج الذي وهبته الطبيعة تلك البهجة، فإن السيدة القينج "تأتى في مدى مسافة يمكن قياسها في إدراك واجب آخر، نحو البهجة ونحو السرور والحب والذي عنه كان بوسعه أيضاً أن يقول "ولا نعرف أى شئ جميل مثل الابتسامة التى على وجهك" وفي شكل آخر من أشكال النقاش يتضح الهدف: فشل هيلين القينج في القيام بواجباتها الزوجية يتسبب في تدمير زوجها.

- إن لوم السيدة القينج يتناسب مع مقارنة الأشباح بالملك أوديب والعمل في مسرحية إيسن هو إدراك بطلة الرواية المتزايد باشتراكها في جريمة تدمير زوجها. ومثل تراجيديا سوفوكليس فإن الأشباح هي دراما بحثية تكشف حقيقة الماضى من أجل التعرف على المسؤولية الأخلاقية وتعترف السيدة القينج بذنبها في خطاب الاعتراف الذى تلقيه على ابنها في المشهد الثالث : "إن أباك المسكين لم يجد أى منفذ لفرحة الحياة الفامرة التى لديه. وأخشى ألا يكون بوسعى أن أجعل بيته كله بهجة ... وقد تحول كل شئ إلى واجبات، واجباتى وواجباته - وأخشى أننى قد جعلت هذا البيت لا يحتمل بالنسبة لأبيك المسكين (H ٩): (١٢٢).

-وليس هناك مطلب من جانب مؤلف براند، وأعمدة المجتمع وبيت الدمية يبدو أقل احتمالاً من مطالبة البشر بإنجاز الالتزامات غير المطلوبة وغير المحسوسة. ومع ذلك يزعم النقاد بأن الأشباح هي مسرحية تتعلق بامرأة لو كان لديها تعليم مختلف أو قد طورت أفكاراً أخرى من جانبها، لكنت قد عرفت بشكل أفضل كيف تحب رجلاً تزوجته من أجل المنفعة. وفي تفسير ماكفرلين McFarlane فإن قصة السيدة الفينج، على العكس من قصة نورا"، هي عمل امرأة أغلقت الباب بشدة على زوجها وفرت في الليل، ولكن اقتنعت بأن تعود لأداء واجبها مع كل نتائج هذه القصة الخطيرة"، وعندما عادت، ومع ذلك، فإن دفع الخبر كان مفقوداً ولم تترك أى مساحة من أجل "الاستمتاع بمباهج الحياة" (3 : 5، OI 5). وبمعنى آخر فإن هيلين ما كان يجب عليها أن تتزوج الفينج أو تعود إليه، ولكن عندما فعلت ذلك، فقد كان من الواجب عليها أن ترغبه جنسياً. ولأنها لم تفعل يحملها مسئولية التراجيديا.

- وبينما ما من ناقد يقول كلية بأن إيسن كان يؤمن بأن الزوجات عليهن واجب بأن يقدمن الحب العاطفى لأزواج غير محبوبين، والادعاء بأن هيلين كان عليها أن تكون دافئة جنسياً بالنسبة لألفينج هو بالرغم من ذلك مبدأ مستهلك فى "دين الزواج" متكرراً فى ليبرالية جنسية. وكانت هيلين تدين به لألفينج لكى تريده. وما يوحى به هذا فيما يتعلق بالعلاقة بين الواجب والرغبة وفيما يتعلق بوجهة نظر إيسن فى العلاقة يبدو غريباً. ويتجاهل أيضاً تفسير إيسن والذى يقول بأن هيلين كانت تحب رجلاً آخر حباً شديداً لدرجة أنها تركت زوجها من

أجله، وهكذا يبدو الأمر غير منطقي وصعب في أن نطالبها بالرغبة الجنسية نحو زوجها. ولكن حتى ولو أن حبها للكاهن ماندرز قد استخدم ضدها، فإن الزوج هو الذى كان لابد أن تحبه. وبينما لا تقدم المسرحية معلومات كافية لكى تصدر حكما على قوة الكاهن كاندرز الجنسية، فهي ترسخ حب الكاهن الدنيوى لهيلين ومع ذلك فإن ماندرز الآن ، والذى كان منذ ثلاثين عاماً مضت رجلاً مختلفاً، يرسل هيلين للمنزل، ويخبرها أن تلك كانت "أكثر المعارك صعوبة فى حياتى" (٩٣). أما بالنسبة للمطلب بأن هيلين ما كان يجب عليها أن تحب الرجل الذى أسرعت إليه وهى تصرخ "إننى هنا : خذنى" (٩٣)، ولكن إلى حد ما الرجل الذى تزوجته بلا تفكير، فيبدو الأمر مناسباً للإشارة إلى الهدف الذى سوف يشير إليه إيسن لاحقاً، ربما أفضل من أى شخص آخر فى البطة البرية : "المطالبة بالعنيد المثالى".

النظر إلى الزراء

- لقد شرح فرانسيس فيرجسون Fergusson فى مقالة شهيرة "مؤامرة الأشباح: الفكرة، الرواية والمأساة"، كيف أنه اضطر لأن يقلع عن قراءة رواية إيسن لأن بطلة الرواية لم تدرك لحظة تنوير. ويختتم بأن إيسن قد هجر محاولاته فى كتابة تراجيديا لكى يشيّد عملاً يحمل رسالة لكى يبرهن على أن هيلين الضينج "كان عليها أن تغادر المنزل منذ عشرين عاماً مضت" (١٥٠). إن ترك هيلين للمنزل منذ عشرين عاماً مضت، عندما كان ابنها فى السادسة أو

السابعة، ما كان سيشفيه من مرض الزهري، ولكن السبب فى أن الأشباح لا تتضمن لحظة التتوير الضرورية بالنسبة لمفهوم فيرجسون عن التراجيديا هو أنها ليست دراما بحث سوفوكلية. إنها نوع مختلف من التراجيديا، والتي شكلها ليس هو بحث بطلة الرواية عن حقيقة الذات ولكن إلى حد ما توضيح عواقب رفضها لتلك الحقيقة لصالح متطلبات الحياة. إن الأشباح ليست تراجيديا سوفوكلية مختصرة، ولكن إحدى أكثر المسرحيات حبكة فى الدراما، وما لاتعرفه هيلين الفينج ليس ما هى عليه - جبانة - ولا ما فعلته - عاشت حياة أكاذيب لأكثر من عشرين عاما - ولكن نتائج ما هى عليه وما فعلته. إن العمل المأساوى للأشباح ليس هو بحث عن امرأة تكتشف أنها كان لابد أن تكون أكثر حبا لرجل لم تحبه ولكن إلى حد ما توضح التلوث الذى سببه استسلامها لذلك الرجل - ليس مرة واحدة ولكن مرتان.

- ويوجد الماضى بقوة أكبر فى الأشباح أكثر مما يوجد فى أى مسرحية أخرى لإبسن. ويدقق إبسن جداً فيما يتعلق بشخصياته. وعندما عادت زوجته إليه فإن الفينج "يستدير بعيداً عن فسوقه" (١٧٨) ويلخص الكاهن ماندرز المعرفة العادية، وهى أن يعيش حياة صالحة بعد ذلك. وأصبح نموذجا للمواطن المثالى، مثل بيرنيك فى أعمدة المجتمع ومحسناً إلى المجتمع، وقد توفى منذ عشر سنوات مضت. فى هالة من القدسية ولا أحد يدرى عن الفينج الحقيقى باستثناء أرملته، والتي تكشف للكاهن أنه بعد ١٩ عاما من الزواج، فإن زوجها "قد توفى ماجنا كما كان يعيش فى حياته" (٨١)؟ وبعد عام من الزواج، أسرعت هيلين إلى

ماندرز، الذى أحبته وأحبها غير أنه أعادها إلى بيتها إلى الفينج لأنه كان من واجب الزوجة أن تبقى مع زوجها. وقد حملت فى ابنها أوسوالد، على أمل أن تتغير الأمور مع وجود الطفل، غير أن الأمور ساءت، وعندما وجد زوجها طريقه مع الخادمة، أصاب الرعب هيلين خشية أن يرى الطفل الصغير ما كان يفعله أبوه. ولذا فقد أرسلته بعيداً إلى المدرسة، وتخلصت من الخادمة وأصبحت هى سيدة أعمال، تشرف على العقارات وتدير المال بينما يرقد الزوج على الأريكة أو ينكمش فى حجرته للشرب وقد أثمرت العلاقة بين الفينج والخادمة عن ابنة رجين Regine والتي كبرت وهى لا تعرف شخصية أبيها واعتبرتها السيدة الفينج خادمة لها. وكل هذا تم التحفظ عليه سرّاً، وأوسوالد الآن يبلغ "٢٦ أو ٢٧ عاماً" رسام يعود من باريس من أجل خدمة ملجأ أيتام الكابتن الفينج التذكاري، وقد تبنى على الإيمان بأن أبيه كان نموذجاً للاحترام. والملجأ، الزيف الأخير فى أكذوبة حياة السيدة الفينج، سوف يكون الختم النهائى على الماضى ويخفى الحقيقة مرة واحدة وعلى الجميع "سوف يبدو كما لو أن الموتى لم يسكنوا أبداً فى هذا المنزل" (٨٥). وتنتهى السيدة الفينج المصارحة مع الكاهن المرعوب.

- ولكن المصارحة الهامة لم تأت بعد، والسيدة الفينج نفسها تبدأ بعد فترة قصيرة فى الاستماع إليها فى الفصل الأول، ويعود الرجل المتوفى إلى الحياة من خلال تقليد ابنه - أما أحداث الحبكة السطحية - الاستعدادات لتكريس ملجأ الأيتام - يتم النزول بها من خلال الشر المعاكس الذى يجد طريقه ببطء من خلال القوة البورجوازية لمؤسسة السيدة الفينج، ساخراً من كفاءتها التى لا تنتهى

بينما يحترق تماما الملجأ معلنا عن نفسه أخيرا عندما يلقي الابن المريض مصيره الموروث وتنزل ستارة المشهد الثالث مع صرخات ألم الأم.

- إن الارتجال الواضح لعبارة ماندرز "ست وعشرون، سبع وعشرون" يخفى حقيقة هامة : مهما يكن العدد الصحيح، فإن ابن هيلين المريض. شوهده بعد عودة أمه. ولو أن السيدة القينج كان قد تم الترحيب بها لدى زوجها غير المرغوب فيه، فإن من الممكن أنها ربما تكون قد احتفظت به في المنزل أكثر، ولكن ابنها كان سيولد مع مرضه العضال في وقت مبكر. ولا يخبرنا إيسن متى أصيبت القينج بالمرض، ومع الأخذ في الاعتبار الدرجة التي وصل إليها الكابتن في المغازلة، يصبح من الصعب معرفة ذلك؛ ومن بين المتخصصين في معرفة إيسن يبدو جويس هو الذي يقدر ما يجب منتقدي السيدة القينج أن يطلقوا على زوجها "بهجة الحياة" غير أن إيسن لا يجعل هيلين تخبر ابنها، عندما تقرر أن تخبره "بكل شيء" وأن "أباك كان رجلا محطماً قبل أن تولد" (١٢٢). ومن الواضح، عندئذ، أن "اعتراف" الفصل الثالث ليس له صلة بالسر الرهيب الذي يكشف نفسه ببطء. وحيث إنه لا يهم كيف جعلت السيدة القينج منزل زوجها بهيجاً، فإن حالة أوسوالد لم تتغير. والجدل بأن الكابتن قد أصابه المرض بعد أن رفضته، وأنها لهذا تعتبر المسئولة عن ذلك، فإنه ليس فقط جدل مخادع ومغالط في حد ذاته، ولكنه من غير المستحيل أن يكون صحيحاً على أسس نصية. وإيسن ، الذي أطلق عليه الكاتب هامسون Hamsun لقب "المحاسب" الذي لا يجرؤ أحد على اتهامه بالتأليف العشوائي ، لم يحدد مشكلة عمله في خطاب لا يمت بصلة للفاجعة الخاتمة في التراجيديا.

النظر للأمام وفى الداخل

- تبدأ الأشباح بالحبكة الفرعية، التى تم إخراجها من قبل اثنين من المتأمرين الطموحين فى محادثة سرية. فنجد انجستراند Engstrand، فى الليلة السابقة وهو ينتحب لأن زوجته كانت دائماً ترفضه. ويدخل وهو يجرساقه العرجاء "أنت أيتها القذرة" (٥٥)، يقول الأب المزيف لابنته رجين Regine، وهو يشجعها على أن تحذو حذو أمها وأن تحاول أن تبيع نفسها إلى أجنبى ثرى. وتعتبر مناقشة الريفية للقطس المريح "منزل البحارة" استعداد متقن للعمل المناسب بين أفضل الأشياء، ومناقشة منزل طفل عائلة الفينج اللقيط. وتنعكس بذاعة الحديث الخفى أيضاً على طبيعة السر الأكبر الذى سوف تكشفه المسرحية، مرض السيد أوسوالد العضال. وبعد أن أسرعت بأبيها المثير للاشمئزاز إلى الباب تضع ريجين خططا أفضل فى العمل وهى تبدى اقتراحات على الكاهن الجديد، مفسرة أنها تحب أن تعامل على أنها "مديرة منزل" : "ترى لو أنى فى منزل جيد مع رجل مهذب فعلاً" (٦١). ولكن هذه المؤامرة للهروب من روزنفلد Rosenvold الممل تنتهى إلى لا شئ حيث إن الكاهن العصبى المدرك لكيفية نشأة ريجين يقفز على قدميه ويختصر المحادثة. ويتم الإعلان عن الفساد والكذب والجنس الخفى كأفكار مهيمنة "للدراما العائلية فى ثلاث فصول" والتى وعد بها العنوان الفرعى للمسرحية.

- وترتفع معنويات هيلين الفينج وهي تدخل لتحياى الكاهن حيث إن ابنها المحبوب قد عاد إلى المنزل مرة أخرى ووعد بالبقاء فى الشتاء. ولأنها ليست مهتمة بتفاصيل عمل الملجأ فهى تريد إنهاء الموضوع فى الحال، وحتى النزول على رغبة الكاهن بالألا يتم تأمين المبانى، وهو قرار غير عادى لسيدة أعمال محترمة. وتتضح حالتها المزاجية فى الأجازة فى اعترافها للكاهن الفاضب بأن الكتب الراديكالية التى يراها على المنضدة "هى كتب أقرأها" (٦٤)، وفى دفاعها عن ابنها وهى تصدم الكاهن بقصص عن الحب فى دوائر الفن بباريس.

وتأتى إشارة من الفينج الحقيقى عندما يتحدث اوسوالد عن الذكرى الوحيدة التى لديه عن أبيه : كطفل صغير كان يجبر على الامتصاص من أنبوب الفينج حتى يتقيأ، الذى جعل الكابتن يهتز من الضحك وتكذب هيلين لكى تحمى ابنها من الحقيقة : لابد أن اوسوالد كان يحلم بالحادث. ولكنه متأكد تماما لـ "ألا تتذكر؟"، وفى صورة خاطفة يعطينا إيسن هيلين كأأم شابة: "وبعد ذلك جئت أنت وحملتينى إلى الحضانة. وعندئذ أصابنى المرض، وشاهدتك وأنت تبكين" (٧٣).

- وعندما يغادر اوسوالد لكى ينضم إلى ريچين فى حجرة الطعام فإن محاضرة الكاهن التى ألقاها على هيلين فيما يتعلق بواجباتها نحو هذا الزوج هى التى حركت أخبار الحقيقة - السرد الطويل لزواج الفينج والذى يبدأ هنا، ويتوقف عندما تقاطعه موضوع الستائر فى حجرة الطعام، ويستمر فى الفصل الثانى. وعندما بدأ الكاهن يعظ ، تعلن هيلين عن وصول الحقيقة المتعلقة بزواجها. وبعد ذلك تعطى التفاصيل : كيف اضطرت لأن تصبح رفيقة الفينج فى

الشرب حتى تبقى في المنزل، وتستمتع إلى نكاته القذرة، وحتى تتعارك معه لكي تأخذه إلى الفراش. وبينما كان يرقد "ممدداً في بؤس"، كانت تدير الأملاك. وبعد أن رفضت فكرة إصرار الكاهن بأن الأطفال لابد أن يحبوا ويكرموا والديهم، تسأل "لماذا لا نسأل عما إذا كان أوسوالد لابد أن يحب ويكرم الكابتن الفينج؟" (٩٠). وهنا سؤال آخر متضمن يتعلق بالزوجات والأزواج: "لماذا لا نسأل عما إذا كان واجباً على هيلين أن تحب وتكرم الكابتن الفينج؟" وهو سؤال بلاغى مثل سؤال بطلة الرواية.

- وفى الكشف عن الحقيقة الحقيقية فيما يتعلق بزواج الفينج، فإننا نكتشف لا مجرد "زوجاً شاباً جريئاً" حسب تعبير Sprinchorn والذي "عاد إلى الحانات وبيوت الدعارة" ولكن بقايا رجل سكير وحزين أساء معاملة زوجته وابنه. "ولمثل هذا الرجل فإنك تقيم تمثالا تذكاريًا" (٨٤)، هكذا يتعجب الكاهن المرتبك. غير أن تفسير السيدة الفينج هو بعد نظر فى حد ذاته. وقد تم تحديد المال للملجأ بعناية. ولقد حسبت المبلغ بدقة لكى - من الآن فصاعداً - تحوز هى وأوسوالد فقط المال الذى هى نفسها قد كسبته. وأخيراً، فإنها تفسر بسذاجة كبيرة، "ابنى سوف يرث كل شئ منى" (٨٤).

- وهذا الحساب المتعمد والمبالغ فيه هو علامة على نفس يسيطر عليها وسواس ما. وعام بعد عام كانت هيلين تضيف إلى المبلغ وتساهم فى المبلغ المطلوب لكى تستطيع فى الذكرى السنوية العاشرة لموت الفينج أن تمحوه للأبد.

وسوف تكون قد أعادت إليه ما دفعه في شرائها. وتدوى أصداء المشهد الأول في آذاننا بينما هي تقارن نفسها بانجستراند، والذي حصل على مبلغ تافه لكي يتزوج من أم ريچين، "امرأة ساقطة" بينما حصلت هي على "ثروة كبيرة" للزواج من "رجل ساقط". وتحكى لماندرز كيف أن أمها وعماتها "قمن بعملية الحساب من أجلى". ثم أردفت في أسى ، "لو أن في مقدور أمى أن ترانى الآن" (٨٨ - ٨٩).

- ولأنها قد أسيئ معاملتها كابنة واستغلت كزوجة، فإن هيلين لا يمكن أن تتحمل أن يخبرها أحد بأنها لم تكن "عادلة" مع الفينج فمثل هذا الحكم بعيد عن الصواب لدرجة يبعث معها الغضب الشديد في هذه المرأة الصبورة جداً. وسماع الرجل الذى أحبته وهو يلومها بسبب عدم إخلاصها لرجل كانت تشمئز منه، رجل هو نفسه قد أعادها إلى البيت، يقلب الموازين ويلوى عنق الحقيقة. ولأنها قد وجدت الشجاعة على أن تترك منزل زوجها بعد عام من الزواج، ولكن أعادها ماندرز. وتتهمه "لقد جعلتى أستسلم لما تطلق عليه واجب والتزام" وقد أثبت على ما قد ثارت ضده روحى كلها كشئ حقير".

- وقد عادت هيلين إلى البيت، وتحملت علاقة الفينج الجنسية وحملت فى طفل. ومع ذلك فإن التزييف المهيئ للتسعة عشر عاماً التالية كان له فضيلة تدين لها بالشكر للكاهن. فشاؤه على ما كانت تشعر به أنه خطأ جعلها تبدأ فى التفكير ، وبينما كانت تعيش فى حالة من التعاسة ، فإن عقيدته، مثل القماش

سيئ الفرز، تتسل جزءًا بجزء حتى رآته كأنه "آلى الحياكة" (٩٢). وتؤدي ذكرى معاناتها إلى أفضل رؤية لديها، نظرية الأشباح القاسية.

لم يكن الأمر مجرد ما ورثناه فعلا من آبائنا وأمهاتنا والذي يعيش بداخلنا.. فهو كل أنواع الأشياء - أفكار منتهية وقديمة، ومعتقدات قد تلاشت. وهى تبدو أنها قد عادت من الموت، إلى حد ما، ولا نستطيع التخلص منها، وكل ما على أن أفعله هو التقاط جريدة ويبدو أنتى أشاهد أشباحًا تزحف بين السطور. ولا بد أن هناك أشباحًا فى كل أنحاء البلاد كثيفة مثل الرمال" وهنا فإننا جميعا خائفون جدًا من النور. (٩٢).

- وبوسع السيدة الفينج أن ترى أشباحها المحتفى بها لأنها قد عانت بشكل مأساوى. وهنا فليس ثمة أى بطل من الرواية متردد فى بحثه عن الحقيقة، ولكن امرأة توبخ نفسها أكثر وأكثر بسبب عدم قولها الصدق الذى تعرفه بالفعل، وتدين نفسها لانصياعها لقوانين الناس الآخرين بدلاً من الاحتكام إلى عقلها وقلبها. وفى نقرها على النافذة تصر على اعتقادها : "لكم كنت جبانة" (بسبب إخفاء الحقيقة)؛ "وهكذا فإنى جبانة" (بسبب عدم قول الصدق الآن)؛ "ولو لم أكن جبانة هكذا" (لكنى قد أخبرت اوسوالد بحقيقة والده)؛ ومرة أخرى: آه - لكم كنت جبانة" (٨٩ - ٩٠).

- وبالإضافة إلى أنها كانت تريد حماية طفلها، فقد كان لدى هيلين سبب آخر لالتزام الصمت : فقد كانت تعرف هي أنها نفسها سوف تلام. "لو فعلت ما ينبغي فعله، لكنت وثقت في أوسوالد وأخبرته" (٨٩). غير أن الثينج، كما تقول هي بذلكاء وبعض المرارة "أحد أولئك الذين لا تتداخل حياتهم مع سمعائهم" (٨٢)، وهو حكم دقيق وينبئ عن شئ. ويعبر طبيب ستريندبرج في مسرحية الأب عن آراء منتقدي السيدة الثينج عندما يعلق : "عندما شاهدت الأشباح وسمعت السيدة الثينج وهي تعطينا موعظة بعد وفاة زوجها، قلت لنفسى : "اللعة والخزى فالموتى لا يستطيعون الكلام".

تلخيص المسرحية

- إن الحدث المتصاعد للأشباح هو انهيار الابن المريض إلى حالة من الجنون. ومن دخوله وهو يدخن غليون أبيه حتى خروجه من على خشبة المسرح ، يجذب أوسوالد انتباهنا. فتحن نستمتع وهو يحاول إخبار أمه قصة مرضه الذى حرمه معه موهبته فى الرسم ونزل به إلى حالة من الحزن. ولا بد فى النهاية أن يحبسها فى الردهة لكى يجبرها على سماع الحقيقة البشعة، والتى يصفها فى سخرية "وهو يبتسم فى حزن" بينما يعلق بأن ليونة المخ تذكره بالاستائر المخملية الحمراء - شئ ما ناعم يعانقه" (١٢٨). وهى كلمة يقولها قبل أن يروح فى غيبوبته فى وسط المسرح بوقت وجيز. وبالنسبة لـ Stanislavski، والذى أخرج

الأشباح فى مسرح موسكو للفنون، فإن أكثر الاهتمامات الدرامية بالمسرحية كان "دrama اوسوالد الداخلية، : الحقيقة التى يعرفها عن مرضه" هذا "الرجل المدان المشدود على آلة التعذيب".

- ويعتبر الابن الشبح المريض مرضا خطيرا هو العلامة الجديدة على خضوع أمه المأساوى. وهذا الدليل القوى على تماسك الأشباح يجيب على السؤال الذى سأل به إيسن لنفسه فى مذكراته: "إن نساء العصر الحديث هؤلاء، اللاتى أسين معاملتهن كإبنات وشقيقات وزوجات، ولم يتلقين تعليما يتفق وموهبتهن فإن هؤلاء هن اللاتى يقدمن الأمهات للجيل الجديد. فماذا سوف تكون النتيجة؟" (OI 5 : 468). ويعتبر اوسوالد أيضا نسخة مطابقة من أبيه؛ ويأتى تطابق الأب والابن فى صدمة الكاهن المرعوب عندما يتعرف عليه :

آه - هذا لا يصدق - ١ ... عندما دخل اوسوالد من الباب بذلك الغليون فى فمه، كان يشبه أبيه" (٧٢). والمرض الذى ورثه اوسوالد عن أمه وأبيه هو الموضوع الرئيسى فى الحوار الطويل بين الأم والابن الذى يشكل النصف الثانى من الفصل الثانى. وعندما تكتمل الحبكة Engstrand الفرعية، يختتم الفصل الثالث بينما تتكلم الشخصيات إلى اثنين ويحاول الابن المعذب بلا جدوى أن يشرح مرضه، والذى لا يعرف سببه، إلى الأم الصامدة.

- إن التوتر بين ما هو اوسوالد - وريث أبيه وأمّه الحقيقى - وما سوف تجعله أمه عليه - نسخة ناجحة وتبرير لحياتها الفاشلة - يخبرنا عن المشهدين

الطويلين بينهما، ويأتى الحل فقط عندما ، بالرغم من مقاومة هيلين ، تظهر الحقيقة نفسها حرفيًا أمام عينيها. ومن البداية ، فإنها تتكرر هوية الابن : فهي "تبارك" المرض الذى أعاده إلى البيت (١٢٥)؛ "أوسوالد يشبهنى" (٧٢)، وهى تصر على ذلك عندما يعلق الكاهن على التشابه الكبير بين الأب والابن؛ وقد وضعت كل أموال الكابتن فى الملجأ لكى يستطيع أوسوالد "أن يرث كل شئ منى" (٨٤). ولو أنها كانت جبانة لدرجة لا يمكن معها أن تناقش الكتب الجديدة الراديكالية التى تقرأها "فإن ابني يستطيع التحدث على لسانى" (٧٧). وسوف يعيش ابن هيلين البرئ والحر كما لم تعيش هى. وكل هذه الشكوى من الصداق والتعب وحتى نوبات المرض والانهيال القريب تضيف إلى قوة إنكارها. وهذا الرفض المستمر للاستماع إلى ابنها اليائس يظهر قوة تصميمها على النجاح فى حملتها منذ ثلاثين عامًا بالتفكير فى حياة ما والعيش بشكل آخر. وتظل مقاومتها ثابتة حتى من خلال تقرير أوسوالد عن تشخيص الطبيب الفرنسى "يبدو الأمر كما لو أن دودا قد أكلك منذ ولادتك" ... وبعد ذلك قال الساخر العجوز، "خطايا الآباء تنتقل إلى الأبناء" (١٠٥).

- وبعد أن روعت تصر هيلين على أن حالة ابنها ناتجة عن العمل الزائد وبسبب عودته إلى الترويج التى يكرهها. وكبرهان وعزاء فإنها تضرب مثلاً بذلك عن أبيه. وفى تناقض تام لكل شئ أباحت به إلى الكاهن، فإن قصة الشاب الضئيل تظهر الآن حكاية حزينة مع أخلاقيات بسيطة. ومع حبه للحياة وقدره أن يعيش فى المدينة المملة، فإن والد أوسوالد لم يكن لديه عمل يحبه ولا أصدقاء

سوى السكارى والمتسكعين؟ ولذا فإنه "ما كان لابد من حدوثه فقد حدث" (١٢٢). وهيلين حتى راضية بأن تأخذ نصيبها من اللوم: "أخشى أنتى قد جعلت منزل أبيك المسكين لا يحتمل بالنسبة لى يا أوسوالد" (١٢٢). ورغباتها اليائسة فى مساعدة ابنها فى كربه وأن يخفف ما تعتقد أنه سوف يكون ضربة قاصمة - حقيقة ما يتعلق بأبيه القديس - يجعلها تقدم زوجها إلى ابنه كضحية يشبهه. وإذا كان البؤس يحب المصاحبة فمن هو الرفيق المريح أكثر من والد المرء ؟

- وتصدم هيلين بشدة من خلال إجابة اوسوالد. فهو لا يتأثر كثيرا بالأخبار عن رجل لا يتذكر شيئاً عنه سوى أنه "جعلنى ذات مرة أتقياً" (١٢٥). وتتهجد أمه "ولكن بالتأكيد على الابن أن يحب أبيه بالرغم من كل شئ!" ويرد الابن! "بكلمات بسيطة وصادقة" كما كتب جورج مور "عندما يكون ذلك الابن ليس لديه شيئاً يشكره عليه ؟ ولم يعرفه أبداً ؟ هل ما زلت تتمسكين بتلك الخرافات القديمة، وأنت المستتيرة للغاية" (١٢٥).

- "الأشباح" ترد هيلين، وهكذا يعلم الابن الأم مرة أخرى درسها الروحانى. بماذا "يدين" الناس لبعضهم البعض ؟ وإذا لم يكن نابعا من القلب وبلا مقابل ، فإن الالتزام الأخلاقى يعتبر زائفا بالنسبة للروح، وبهذا المعنى فإن العواقب الكارثية، ميراث خطايا الأمهات والآباء تقع على الأبناء. وكان إبسن واضحاً بخصوص العقوبة المأساوية للمسرحية فى إحدى ملاحظاته : "إن اللعنة تسقط

على الذرية من خلال التزاوج لأسباب غير جوهرية حتى لو كانت دينية أو أخلاقية".

- وبالنسبة لتفسير السيدة القينج عن شهية الأب نحو الحياة وتواضعها في إعلانها عن نفسها أنها لا تساويها لا صلة لهما بالموضوع. وكانت مخطئة عندما اعتقدت أن سمعة القينج يمكن أن تهم ابنه، أو في السخرية الراقية من افتراضها الشجاع عن المسئولية. ولو أنها كانت قد أخبرت اوسوالد بالحقيقة منذ سنوات، لكانت النتيجة هي نفسها لم تتغير. حيث إن المصير كان ينتظرهم بالفعل. ولذا فإن كشفها لدمار الأب، مثل الأخبار التي يجلبها رسول إغريقى، له تأثير مخالف للمرغوب فيه. وتبدأ الحركة الأخيرة في التراجيديا حين تصبح المعلومات التي تقدم لراحة عقل الابن مؤكدة لأسوأ مخاوفه.

- إن محاولة القينج اليائسة لتدعيم صورة الأب المتوفى عند الابن المرعوب تناقض اعتقاداتها القوية جداً فيما يتعلق بزواجها وبنفسها. ورغبتها في أن تتحمل جزءاً من اللوم هو استجابة لذاتها غير المحررة، وبرهان آخر على فشلها في تحرير نفسها من أفكار تزعمها، تردد آخر في تمرداها السلبي ضد الطريقة التي يحيا بها الكاهن ماندرز. إنها مغادرة ليس بوسعها التخلص منها، جزء من الأمتعة المهمة التي تسحبها معها مثل الثمانية والعشرين عاما من الأكاذيب التي توجها بناء ملجأ الأيتام السخيف. وهي تقع في نفس تصنيف علاجها المحزن لمشكلة الابنة غير الشرعية : "ألا تعتقدين أن أفضل شئ هو أن نجعلها

تستقر؟... أقصد تزويجها زواجا مناسباً" (٩٣). ويتم توثيق ارتباك هيلين فى إصرار إيسن عليه : "نقطة رئيسية واحدة. لقد كانت مؤمنة ورومانسية - وهذا لم يمَّح تماماً من خلال وجهة النظر المكتسبة فيما بعد - الموضوع أن جميعها أشباح" (A - ٧ : ١٢٥).

-ويكمل إيسن عمله فى نهاية المشهد الأخير بين الأم والابن. وشو الذى هو متأكد وعنيد عندما يتعلق الأمر بالنقاش حول إيسن ، كان يعتقد أن المشهد الأخير من الأشباح "مأساوى لدرجة أن العواطف التى يثيرها تمنع الوصول إلى معنى المسرحية ومناقشته" . وربما تفضل الكلمات هنا؛ وربما رسومات مانش Munch هى التى تستطيع أن تفسر بشكل مناسب مشهد إيسن لأم يتوسل إليها ابنها أن تقتله رحمة به. ومع ذلك فإنه لا شئ سوى هذا المطلب الرهيب بوسعه أن يكمل العمل المسرحى بعد أن كشف الابن للأم أن "المرض الحقيقى" هو الذى أصبت به بسبب الوراثة، المرض (يشير إلى جبهته ويتحدث بصوت منخفض جداً) الذى يكمن هنا فى الداخل. وحقيقة أن ابنها سوف يصاب بالجنون هو حالة من الرعب ترفض أن تواجهها السيدة الفينج. ومن يستطيع أن يلومها ؟ حيث إنه مع صراحته المعتادة، فإن أوسوالد يوفر عليها فقط أسوأ الكلمات - لا بد من أن يطعمه أحد، لا بد من (١٢٨). ومع بنائه المتقن، يعطينا إيسن ملخصاً للمسرحية فى الحوار البسيط الرائع الموجه من قبل الابن للأم : "لم أطلب منك الحياة أبداً. وأى نوع من الحياة منحتنى إياها؟ لا أريدها. خذها مرة أخرى!" (١٢٩).

- إن أكثر السخریات بشاعة فى هذه الدراما التى لا ترحم هو أن الأم بوسعها أن تكمل الفكرة المستحوذة عليها لكى تمحو زواجها المكروه فقط من خلال تدمير طفلها المحبوب. ويصبح الابن هو ضحية مثالية العائلة التى جعلت الأم تمكث لتحافظ عليها ؛ ومع أنه مزعج وبرئ فهو يستقبل موته كهدية من المرأة التى منحتة الحياة : "من سواك؟" هى كلماته الواضحة والفظيعة.

- وتتحمل هيلين القينج نصيبها من المأساة، ولكن ليس بسبب عدم ملاءمتها كزوجة. فهى ما كان يجب أبداً أن تكون زوجة القينج على الإطلاق، بالطبع، ولكن زواجها يوظف فقط كشرط أولى وضرورى فى الخطة المأساوية للمسرحية. وقد أعطاها إيسن فرصة أخرى. ومثل كل الفرص فقد كانت صعبة جداً ومستحيلة. فالرجل الذى أحبته، الضعيف والمرعوب من الفضيحة، يرفضها ويعيدها إلى البيت. وفى حالتها هذه، أين كانت ستذهب ؟ وفى فقرها ، كيف كانت ستعيش ؟ ولكنها كانت فرصة، مع ذلك، أن ترفض أو تقبل ما كانت تشمئز منه روحها، وهذا ما كان يقصده إيسن عندما قال أن الأشباح كانت تكلمة لبيت الدمية: فالزوجة المدركة لزواجها الزائف ولا تحب زوجها، تختار أن تبقى معه وتعيش الأكذوبة. "لم أستمع أبداً إلى نفسى" (٨٨)، تعترف هيلين للكاهن، غير أنه فى هذه المرة يأتى الاعتراف بعد فوات الأوان.

- وقد بقيت هيلين لكى تحافظ على ممتلكات العائلة والمنزل. ومن السهل فهم النعات التى صيها معاصرو إيسن على الأشباح عندما نأخذ فى الاعتبار

هجوم المسرحية على قدسية العائلة. وترتفع الستارة عن حياة برجوازية ملائمة لإظهار الحقيقة البغيضة. وتمكث الزوجة مع الزوج الذى لا تحبه وبعد ذلك تعيش "من أجل الابن" وينقل الأب مرض الزهرى إلى الابن ويجد طريقه مع الخادمة، التى تحمل ابنته. وتشترى الزوجة للخادمة زوجا مناسباً، مماثلاً لزوجها، وبعد ذلك تتبنى الابنة، وفى النهاية يموت الزوج. وتقرب المسرحية من السخرية حيث يضيف إيسن المحرمات العائلية العليا، زنا المحارم؛ ويعود الابن المصاب بالزهرى إلى البيت ويرى خلاصه فى جثة أخته غير الشقيقة. أما الأم اليائسة الآن والمستعدة لتعطيه أى شئ فترضى بتلبية مطالبه. غير أن الأمور فوق الاحتمال؛ حيث إن دمار العائلة يأتى فى نهاية الفصل الثانى عندما يحترق ملجأ الأيتام رمز النفاق الاجتماعى والجنسى عن آخره. "كل شئ أيضاً" (١٢٠). والسيدة الثينج نفسها هى التى تعلن عن البركة فوق رماد الملجأ "من الأفضل أنه قد حدث كما حدث" (١١٧).

- وبالنسبة لابنة الأخت، فهى تخطط للقيام بشئ ما مثير أكثر من البقاء فى المنزل ورعاية شخص ما مريض. ولا تقدم الأعمال الكاملة مثلاً أفضل على الشكل الجمالى لتهمك إيسن أكثر من الفصل الأخير فى الأشباح: فحب السيدة الثينج القديم يتم ابتزازه من خلال الرجل الذى اشترته لكى تنقذ سمعة زوجها، والنقود المتبقية بعد دمار العائلة تذهب لتدعيم المشروعات المجهولة للعائلة السيئة، ومساندة ابنة الوغد فى بحثها عن كفيل غنى وأبيها المزيف فى شرائه للمؤسسة التى يخطط لتسميتها بـ "بيت كابتن الثينج". ولن يكون الكابتن

مستريحاً فى البيت هناك يقدر تماماً الطيبات التى ينعم بها، وليس بيت الدعارة صورة معبرة عن منزل القينج، بعد أن باعت السيدة القينج نفسها لملكه، فحسب، بل إن ابنة القينج اليتيمة غير المعترف بها سوف تبحث عن ثروتها هناك. ويتم الإعلان عن مستقبل منزل القينج عندما تكتمل الأمور بينما تطارد ريجين بقية ميراث القينج لكى تبدأ عملاً يتصل بمرض أبيها. ولأنها وريثة القينج الحقيقية مثل أخيها غير الشقيق فإنها سوف تخلد العائلة فى جيل متتابع، وربما، شأن أبيها قبلها، تفسد نكاح بالأوبئة.

- ويتحد الحاضر والماضى فى مشهد المعاناة. ويعتبر شكل المأساة سوفوكليا بشكل عام؛ وأزمة الدراما هى كشف الحقيقة المميتة فيما يتعلق بالماضى. غير أن طريقة العرض الشهيرة المشتركة بين كلا الكاتبين المسرحيين، التسرب التدريجى للمعلومات التى تتجمع فى الحقيقة الكاملة، تساعد بشكل مختلف فى الأشباح، والتى يعتبر تركيب الحبكة فيها هو تطور مضاعف فى الشكل الساخر. وحسب تعبير أرسطو فإن حبكة أوديب الملك هى تقليد مباشر للعمل، وبالنسبة لكلاهما فإن النهاية هى اكتشاف من هو المدنس، وبطل الرواية، على الرغم من أنه يكافح ضد استحقاق اللوم، يبحث عن الحقيقة فى نشاط. غير أن ترتيب الأحداث فى الأشباح ينكر وجود التلوث. وليس تكريس السيدة القينج للملجأ وخططها لحياة جديدة لنفسها ولابنها تمحوان الماضى، بلو يجردانه من المعنى وهكذا يتجاهلان الحقيقة المساوية للحياة نفسها بزعم إمكانية بدايتها مرة أخرى. وهكذا فإن كل الماضى القوى لابد أن يهزم تدريجياً الحاضر السطحي الضعيف حتى يعلن عن

انتصاره فى كلمات الابن المدمر والذى كان يبحث عن الأب بدون أن يعرفه.
وتصر أمه على المؤامرة المزيفة حتى النهاية وهى تلفظ فى يأس :

يا لها من أشياء فظيعة تتخيلها يا أوسوالد لا شئ سوى
خيالك. وكل هذه الإثارة سيئة بالنسبة لك؛ ولكن الآن سوف
تتال قسطاً جيداً من الراحة يا عزيزى، فى البيت مع أمك.
ويمكن أن تحصل على أى شئ تريده، مثلما كنت طفلاً
صغيراً. وهناك الآن انتهى الهجوم؛ ترى كم كان قصيراً ؟ -
أعرفه. وانظر يا أوسوالد يا له من يوم جميل سوف نستمتع
به. شمس ساطعة. والآن بوسعك فعلاً أن ترى بيتك.(١٢٠).

- ولكن عندما تطفئ اللبنة، فإن أبوللو، إله المرض والنور، يبشر باقتراب
شبح الأب. وتتسع خشبة المسرح الوهمية وهى تعرض المشهد الرئيسى، الشاب
العليل فى الكرسي المظلم. "أمى، اعطنى الشمس" (١٢١).

- ويعتبر شعر إيسن عن المسرح بليفا فى هذا الاتحاد غير المقدس للدراما
وواقعية الجدار الرابع والمشهد النرويجى "لقد كان هناك رنين الزجاج فى
الحجرة التالية، ومدفأة خارج النافذة، لقد كانت هناك الشمس" هكذا كتب ريلك
Rilke. والآن فى الردهة تنتهى المؤامرة، وينكشف السر، ثمرة جبن هيلين القينج
الذى يلمع على صورة خليج بيرجين. وفكرة أرسطو أنه لكى نبعث الخوف
والشفقة فإن المأساة لابد وأن تؤثر فى هؤلاء القريبين ويحمل الابن العزيز إلى

الخارج بطريقة انتقامية بينما تنزل الستارة على منتحبة حمقاء ، الأم وهي تصرخ فوق جثة ابنها. وما سوف تفعله بمعرفتها لا علم لنا به حيث أنه بأى الطريقتين فإن حل العقدة يكون رهيبا لدرجة أنه لا بد ألا نتحدث عنه. "نعم! لا" هكذا كانت آخر كلمات لها وهي تبحث عن أقراص المورفين وتنطق بملخص عن حلولها الوسطية المميتة.

الفصل السابع

امراة جديدة وثلاث ربوات بيوت

أتباع الطيب: عدو الشعب

د. ستوكمان:

هراء، يا كاثرين ! اذهبي للبيت واهتمي بمنزلك ودعيني أهتم بالمجتمع. عدو

الشعب (٣٤١).

- لقد كان استقبال الأشباح الأول فى اسكندنافيا مختلفا عن الصدمات الطويلة التى أعقبت بيت الدمية بعد الرفض العنيف الأولى من جانب الصحافة. وقد عانت المسرحية من رقابة عامة ولكن صامته. وفى تصرف غير مسبوق فقد أعاد متعهدو الكتب نسخاتهم إلى الناشر؛ وكانت الأشباح قذرة جداً لدرجة لم يمكن بيعها.

- ولأنه كان غاضباً ويشعر بالمرارة، فقد وقف إيسن ضد نقاد بيت الدمية. وتهاجم مسرحية عدو الشعب بشكل مباشر منتقدي الأشباح فى شجب د ستوكمان ضد غباء الرأى الجماعى وفى تصويره للصحافيين الليبراليين. ولم ينتقص إيسن من "مسألة المرأة"؛ بينما السيدة الفينج المرأة التى مكثت بالبيت كانت دفاع إيسن السلبي أمام نقاد نورا هيلمز، "المرأة الجديدة" بيترا ستوكمان، حليف أبيها الرئيسى فى معركته ضد الفساد، هو نوع آخر من الرد. ولأنها كانت

تكسب قوتها بنفسها، فإن بيترا المستقلة والقادرة هي مانذرت دينا دورف فى أعمدة المجتمع نفسها أن تصبح. ونقابل بيترا عندما تعود للبيت بعد أن قامت بالتدريس فى مدرسة ليلية وهى "متعبة" وتتطلع إلى الشرب. وتتاقض شخصية بيترا المعلمة مع شخصية أخيها المعلم رورلاند Rorland والأصغر منها سناً، والذي بعثه إيسن من أعمدة المجتمع لكى يذكرنا من خارج خشبة المسرح بالانتقال الراسخ المستمر "للأشباح" الأخلاقيين والمفكرين. ويقول مورتين Morten البالغ من العمر عشر سنوات أن أخته "لا بد وأن تكون شريرة جداً" حيث إن "السيد رورلاند يقول إن العمل هو عقاب على خطايانا". وأما اليف Eilif الذى يكبره بعامين ويتمتع بحكمة أكثر، فقد سمع ما يكفى من أبيه وأخته لكى يرفض "ذلك الكلام". وتقلق كاثرين Katherine ستوكمان من أن يتعرض ابنها للتفكير الراديكالى، وهو خوف تصفه بيترا "بالشئ السخيف": "فى البيت لا بد أن نحافظ بهدوئنا وفى المدرسة نضطر للوقوف هناك والكذب على الأطفال ...، ولو كان لدى الوسائل لكنت أنشأت مدرستى بنفسى" (٢٩٦). وعندما يعلن د ستوكمان عن نيته فى الإفصاح عن اكتشافه بأن منتج المدينة، مصدرها الرئيسى من العائدات، هو خطر على الصحة، فإن الابنة التى تشبه أباه ترفع الكأس الذى به المشروب الروحى "فى صحتك يا أبى!" (٣٠١).

- ويشير اسم بيترا على وظيفتها كشئ يظهر بالمغايرة حسن عمها المتحفظ بيتر، زعيم هجوم السلطات المشغولة بالمال على الطبيب. وتسترق بيترا السمع بينما يحاول بيتر ستوكمان أن يهرب أخاه لكى ينكر اكتشافه؛ ولما كانت غير

قادرة على البقاء صامته تفتح الباب لكى تستحث أباهما. أما بيتر ستوكمان الذى ينظر إلى سميّه الذى سمى تيمناً به بتنازل ونفور، ينادى على كاثرين لكى تعيد زوجها إلى صوابه.

- وتهرب الأم والإبنة من مواجهة المشكلة العائلية التى تلى رحيل بيتر. وتحاول كاثرين أن تتصح زوجها بالعدول عن حملته بالنقاش الواقعى الكلاسيكى: "آه، ماذا ينفع أن تكون على صواب إذا لم تكن تملك أية سلطة؟" (٣٢١). وتصاب بيتر بالفزع مثل أبيها من خلال ما تعتبره استسلاماً: "آه، كفى دائماً عن التفكير فينا قبل أى شئ، يا أمى؟" (٣٢١). ويعبر رد كاثرين ربة المنزل على ابنتها عن العلاقة بين صمت النساء واعتمادهن الاقتصادى على الرجال: "نعم من السهل عليك أن تتكلمى. وإذا كانت هناك حاجة فبوسعك أن تقفى على قدميك" (٣٢٢). وليس لدى كاثرين أية وسيلة لأن تعول ولديها الصغيرين إلا من خلال زوجها؛ وهذا لأن بيتر تكسب قوتها الذى يكفيها فقط. ويصل ولدا ستوكمان إلى البيت ويسمعان أباهما وهو يعلن: "أريد الفرصة لكى أنعم بالنظر فى عيون ولدَى بعد أن كبرا وصارا أحراراً". وتتفجر زوجته بالدموع وتتهى ابنته الجريئة الفصل الثانى بقولها "أبى - إنه رائع. فهو لا يستسلم" (٣٢٣).

- ويسخر إيسن من نفاق الصحافة الليبرالية وذلك من خلال خبرة بيتر ك مترجمة فى صحيفة المدينة. وبعد أن رفضت ترجمة قصة عاطفية، تخبر بيتر المحرر هوفستاد بأن العمل "مخالف تماماً لكل شئ ترمز إليه أنت ... فهو يظهر

أن القوة الخارقة ... تعدّ كل شئ للأفضل" (٣٣١ - ٣٣٢). ويفسر هوفستاد بأن الصحيفة الليبرالية لابد أن تطبع مثل هذا الكلام الفارغ لأن القراء عندما يجدون قصة أخلاقية مثل هذه في الصفحات الخلفية، فإنهم يصبحون أكثر استعدادًا للقبول بما هو في الصفحات الأولى" (٣٣٢). وإيمان بيتر بتسمية هوفستاد كصحفي "لكي يقود الطريق نحو الحقيقة المحصنة" - يتحطم عندما يعلن أن دافعه الأساسي لإضفاء البطولة على د. ستوكمان هو ابنة الطبيب.

- ويعلم د. ستوكمان الحقيقة فيما يتعلق بالمتعاونين معه في المعركة من أجل العدالة في أكثر الحلقات الكوميدية نجاحا في المسرحية. وعندما تأتي كاثرين إلى مكتب هوفستاد بمشاعر الأم - "إنني هنا لكي أحضر ستوكمان... لأنني أم لثلاثة أطفال، فإنني أريد منك أن تعرف" - ينتقد زوجها إخلاصها : "هل الرجل الذي له زوجة وأطفال لا يحق له إعلان الحقيقة؟" (٣٤٠). ولأنها أقل سذاجة من زوجها، تعلن كاثرين : "أعلم أنك أذكى الرجال في المدينة، ولكن من السهل جدًا الضحك عليك، يا توماس" (٣٤١). وستوكمان شارد العقل يعتقد في أفضل ما في الناس، يقضى وقته في معمله بينما زوجته والتي تدير المنزل عليها أن تتعامل مع التجار والمواطنين العاديين يوميا. وهي تفهم مغزى ادعائه "إن الأغلبية تقف ورائي" : "نعم تلك هي المشكلة بالضبط" (٣٤١). وعندئذ يهين الزوج ذكاء زوجته في واحدة من أكثر سخريات إيسن الكوميدية إضحاكًا: "ارجعى إلى البيت واهتمى بمنزلك واتركيني أهتم بالمجتمع. كيف يمكن أن تكوني خائفة هكذا، بينما أشعر أنا بالأمن والسعادة ! وسوف يفوز الناس والحقيقة في المعركة.

يمكنك الوثوق بذلك". ويضطر ستوكمان لتغيير رأيه قليلا فى قدرات زوجته الأخلاقية الفائقة حين ينقلب عليه ومعاونوه، الخائفون من مجموع قرائهم. ويشرح الناشر اسلاكسين : "هذا رأى عام، المواطنون وأصحاب المنازل وكل الباقين - هم الذين يديرون الصحافة" (٣٤٣).

- وعندما شاهدت زمرة السلطة تخون زوجها، تستجمع كاثرين قوة ابنتها وقوتها الدفينة. وتتلاشى مسئولياتها كام فى استجابتها لإعلان هوفستاد بأن رفضه نشر تقرير الطبيب يأتى جزئيا من الاعتبار لعائلتها : "أوه، لا تشغلى بهذه العائلة" (٣٤٤). ويبرز سخط كاثرين أفضل ما فيها عندما يرفض اسلاكسين Aslaksen طباعة التقرير حتى على حساب الطبيب. وعندما عكست ولاءها فإن السيدة ستوكمان سوف تضع على القائمة أبناءها لإعلان الحقيقة فى ركن الشارع.

- ويبرهن اجتماع المدينة فى الفصل الرابع على دقة رأى كاثرين ستوكمان فيما يتعلق بالأغلبية عندما يقف الناس مع السلطات ويشكلون تجمهرا يقذف بالحجارة. وفى اليوم التالى لجرد محتويات المخزن، فإن حلم بيترا لإنشاء مدرسة لا تضطر فيها إلى الكذب على التلاميذ يتحقق عندما يعلن أبوها عن خطته لتأسيس مؤسسة يتعلم فيها أبناءه مالا يتعلمه الأغلبية . وتعتبر ستارة د. ستوكمان والتي تعلن عن "اكتشافه العظيم" أن أقوى الرجال فى العالم هو الرجل الذى يقف بمفرده" (٣٦٦) وهو قول ليس بلا سخرية حيث أنه على أحد

جانبي البطل الوحيد تقف الزوجة التي تهتم به وعلى الجانب الآخر الابنة التي معها سوف يؤسس مشروعه الجديد.

الحس والإحساس: النساء والرجال في البطة البرية

حيناً:

الرجال غريبو الأطوار فعلاً؛ فهم دائماً يحتاجون إلى شئ ما ليقسموا أنفسهم به. البطة البرية (H ١٠ : ١٠٠).

- إن العلاقة بين عدو الشعب والبطة البرية تشبه العلاقة التي بين بيت الدمية والأشباح. وبينما ليس هناك نهاية سعيدة لمسرحية بيت الدمية أو عدو الشعب، فإن كليهما تشيران إلى مجهودات جديدة وحياة جديدة؛ حيث إن نورا وعائلة ستوكمان سوف يبدأن مرة أخرى. غير أن الأشباح والبطة البرية ينتهيان بالتفكك. وعلى العكس من نورا فإن السيدة الفينج لا تستطيع أن تبدأ مرة أخرى، حيث إنه ليس بوسعها أبداً أن تتحاشى عواقب اختياراتها، كما أن جريجرز ويرل Werle ، على العكس من د. ستوكمان لا ينقذ الحياة من خلال صراحته، ولكن يدمرها. وتتنظر البطة البرية إلى موضوع قول الصدق من خلال رؤية أكثر إظلاماً من سابقتها.

- إن البطة البرية تحتوى على ، حسب كلام فيجيلدا "وفرة من التناقضات" (F ٢٨٩)، ومن المتفق عليه عند كل من المؤيدين والمعارضين أن الصراع الأساسى

فى المسرحية يجسد مسرحيا من خلال الثلاث شخصيات الذكورية الرئيسية؛ فعلى جانب هناك ويرل بطل الحقيقة المعلن عن نفسه، وعلى الجانب الآخر ايكداك Ekdal المتهرب من الحقيقة، وصاحب النظريات الشخصية د. ريلنج غير أن چالمر وجريجرز وريلنج يشبهون بعضهم أكثر من المفترض. فكل منهم ينظر لنفسه كرجل فى مهمة وكل صاحب نظرية بطريقته الخاصة ولهدف خاص به قد أقنع نفسه بأن الحياة يمكن أن تكون على أفضل ما يرام من خلال تطبيق القواعد واتخاذ المواقف. وقد نزل كل منهم بالحياة إلى نظام بسيط : فتجد جريجرز يصر على ضرورة الحقيقة، ويصر ريلنج على الكذب، ويشبه چالمر كل تجربة بأكذوبة حياة عن كدحه. وعلى الرغم من أن كلا من جريجرز وريلنج يعتبران أنفسهما نموذجين للحكمة العقلية فإن كليهما تغلب العاطفة على ردود أفعاله وأحكامه. وهما يبدوان فى الحقيقة عاطفيان، والفرق بين بلاغة الرجلين يوفر جانباً جيداً من الكوميديا المظلمة فى المسرحية.

- وفى تناقض مع نظريات وعواطف الرجال، فإن إيسن يضع نساء البطة البرية بيرتا صوريى Berta وچينا اكداك Gina، واللذان، شأن كاثرين ستوكمان، يشكلان أقلية صامدة من الإحساس. ويؤدى تفكير النساء البسيط والكفاءة وتلبية متطلبات الحياة أكثر من تفريغ عواطف الرجال؛ وهم يشكلون مقياساً للحكم. وبالنسبة لهدفية المحصورة بين إحساس أمها وإحساس أبيها، تموت ضحية لنظرية جريجرز الأخلاقية وچالمر المشفقة على نفسها واللذين يغذيها مديح ريلنج.

مبشران

- لقد لاحظ جون نورثام Northam أن لغة جريجزز توضح "الغموض الكبير والتعميم" فى لغة چالمر وأن خطاب كلا الرجلين يتمتع بصفة بلاغية هامة، "من وقت لآخر فإن تساؤل جريجزز العارض يزدهر إلى نفس النوع من الأكلاشيه العاطفى عندما يستخدم چالمر : "صديقى الوحيد والأفضل"، "نحن الصديقان القديمان فى الدراسة"، "هذا بالتأكيد يبين قلبا طيبًا" (N 117؛ 115). ولأن النصيح وهدف مساعديه يتكلمان نفس اللغة فهذا يشير إلى الصلة القوية التى تتمتع بالحميمية الفورية بعد ١٧ عاما من الفراق. ويعتقد جريجزز أنه يعيش من أجل مثالية لا يهتم بها، وينادى على الناس أولا فى هويدال والآن چالمر لكى يعيشوا حياة مبنية على الصدق فيما يتعلق بأنفسهم. ولكن جريجزز لديه دافع شخصى لرسالته نحو عائلة اكدال : ففى كشف ماضى جينا لچالمر بإمكانه أن يعيد إلى الأذهان الإساءات الجنسية لأبيه المكروه وينتقم لأمه المتوفاة. ومهمة جريجزز "إدعاؤه المثالية" (١٠٨) - تكمل مهمة چالمر - استعادة شرف أبيه من خلال اختراع سوف يجعل من عائلة اكدال أغنياء ومشهورين. ويعتبر خداع چالمر اتة من النوع البسيط ، أبسط من خداع جريجزز لذاته؛ فهو يتجاهل أباه فى حفلة غداء ويرل، والوسيلة الرائعة لمهمته الإنقاذية هى بالطبع فانتازيا مجردة، حيث إن الاختراع يحدث على الكنبه عندما ينام بعد الغداء. ويربط إيسن بين اختراع المفقود، ثمرة العقل، والطعام الحاضر للجسم على منضدة چالمر : "لكننى مخترع، كما ترى - وأنا أيضا ممول للعائلة. وهذا هو ما يساعدنى فى

التغلب على هذه الظروف - آه ها هم يأتون بالفداء! (١٠٦). إن مهمة چالمر الحقيقية هي الأكل.

- وعندما لا يكون چالمر نائماً أو يأكل، فهو يلعب تحت سطح المنزل. وضخامته الطفولية غير قابلة للتمييز عن ضخامة هيدفيج حيث إنهما يظهران بفخر لجريجز ضخامتهما المفترسة. ويتظاهر چالمر أن البدع الآلية التي يبنها مع والده تمثل العمل الحقيقي ! والحقيقة هي أنه "من المضحك حقاً أن يكون هناك أشياء مثل هذه يهتم بها المرء ويصلحها عندما تفسد" (١٠٢). وچالمر الذى يلعب فى العمل وهو يصور، يلعب ألعاباً حقيقية فى الغرفة التى تحت سطح المنزل.

- وهذا الرجل الساذج والمخادع لنفسه هو موضوع جيد بالنسبة "لادعاء المثالية عند جريجز" (١٠٨). والأخبار التى تقول بأن زوجته هي امرأة ساقطة تتناسب مع رؤية چالمر عن نفسه كشهيد للعائلة "ومستقع الخداع" عند جريجز. يلقي قبولا واسعاً كموضع لتضحيات چالمر التى لا تلقى تقديراً. وجريجز أيضاً كما يشرح فى وصفه عن نفسه بأنه المسيح، معه الصليب الذى يحمله. ولعبه المتجدد هو انتظام طبيعى، وهو يدعو چالمر لرؤية ما هو خفى داخله، ويصبح بذلك بديل چالمر الجذاب. "الصديق الوحيد والأفضل" (٤٨)، كما يقول جريجز وهو يجذبه إلى الداخل. ويعتبر رجل الوادى العالى (هويدال) والرجل فى الغرفة التى تحت سطح المنزل مخلوقان لبعضهما، يسكنان عالياً فوق حقارة العالم، شيئان صغيران فى أخدود عاطفى.

اثنان من مديرات المنازل

- يمكن القول بأن مديرة منزل ويرل، بيرتا صوري، التي كان يضربها زوجها الأول، الطبيب الراحل، لديها صليب حقيقى تحمله. ومع ذلك كما يعلق جون تشامبرلين، "يبدو أن هناك كرم روحانى حقيقى" وأيضا درجة غير عادية من الموضوعية فى ادعاء فرو صوري بأن زوجها الأول لم يكن حقيرا كما يشير سلوكه السيئ. وعلى العكس من چالمر وجريجز فقد ألقت بيرتا بـماضى عائلتها وراءها وناضلت من أجل نفسها بدون أن تلوم أحداً. ومثل السيدة ليندو كروجستاد فى بيت الدمية فإن ليس ثمة أى أسرار عند السيدة صوري وويرل، فهى تعلم عن الزواج السيئ والعلاقة القديمة مع چينا، صديقتها وكاتمة أسرارها. ولا تخفى المرأتان شيئاً "أوه لا يا بيرتا لقد حدث أخيراً" (١٢٧)، وتصيح چينا فى ابتهاج عندما علمت بزواج صديقتها من عشيقها القديم.

- والسيدة صوري، التى تعيش وتدع غيرها يعيش، تظهر بالمفايرة حسن جريجز الفضولى والذى يصدر الأحكام. وهى التى تثير مسألة نسخته من زواج والديه، والتى كانت فيه أمه شهيدة استهتار زوجها، وتواجهه بكيفية أن أباه "الرجل القوى المتمتع بالصحة كان يضطر للاستماع أثناء فترة شبابه وأفضل سنوات عمره إلى لا شئ سوى المحاضرات" (١٢٨). وبينما يرى جريجز أنه مجرد رجل طيب، فإن فرو صوري هى طيبة بالفعل، وتغير الموضوع أثناء حفلة الغداء بعد غلطة چالمر فيما يتعلق بالخمر، وتتأكد أن أكداًل المعجوز قد أخذ

زجاجته، وتزور هيدفيج التي تحبها كثيرا وتعطيها هدايا بسيطة. وتساعد أيضاً في تمويل عائلة اكدال من خلال ترتيب الأمور لكي يحصل اكدال العجوز على أجر إضافي من عمله في النسخ، وهذا نوع من الطيبة التي تخفيها هي وچينا عن چالمر حتى يحتفظ بصورته عن نفسه كممول وحيد للعائلة . وليس لدى بيرتا صوريى أية مهمة لمساعدة المحتاجين ولكنها تستطيع فعل الكثير. ويعلق زوجها القادم على كونها عملية وعلى روحها المستقلة : "إن السيدة صوريى دائماً ما تجد حلاً للمشكلة - عندما تريد ذلك" (٥٥).

- وتعتبر چينا اكدال، مديرة منزل أخرى، خبيرة في العثور على حل للخروج من المشاكل. ومثل بيرتا فهي تأخذ الحياة كما هي، الشئ الذي يقلل إيسن من قدره بجعلها مصورة. وتتشارك چينا مع بيرتا في الكفاءة، حيث إنها هي التي تعمل العائلة، وتكسب المال لكي تشتري الطعام الذي تعده لزوجها. وبالإضافة إلى التقاط الصور، تجيد چينا التتميق عندما تفشل الكاميرا في ذلك، وهو تتميق يسود إدارة منزل اكدال، الادعاء بأن چالمر وليست چينا هو العائل وأن اختراعه العظيم سوف يغير حياتهم المتواضعة في يوم من الأيام. واشتراك چينا في جريمة الفانتازيا فانتازيا عبقرية چالمر، ليس نوع من النفاق. وعندما يشرح چالمر لجريجرز أن زوجته غير المتعلمة ليست "بلا ثقافة تماماً" بسبب اتصالها اليومي معه (٥١)، فإنه كالعادة يتجنب حقيقة مدح نفسه، حيث إن چينا لم تتعلم إطلاقاً، كما يبرهن على ذلك إساءة استعمالها للألفاظ وتركيباتها النحوية، وهذا هو الذي يشكل مادة زوجها وعاطفته. وهي ترضى بتأدية معظم العمل لأن جهلها

يسمح لها بالإيمان بعبقرية زوجها، كما تشرح لجريجيز أفضل مما تعرف: "إن السيد ويرل بوسعه أن يفهم جيداً أن اكدال ليس واحداً من مصوريكم العاديين" (١٠٠).

- غير أن صبر جينا على كسل زوجها له حدوده. وهى تحاول بلا نجاح يذكر أن تجعل جالمر يقوم ببعض التتميق بنفسه. وأحياناً ما تثير تصحيحاته لكلامها تمردها. وعندما تخطئ فى نطق كلمة "مسدس"، يذكرها زوجها المتضايق "أعتقد أننى قد شرحت أن ذلك النوع من السلاح النارى يدعى مسدس" وفى المقابل يتلقى الرد: "أو، ذلك لا يفيد كثيراً، أو كذلك" (١٠٠). وعلى الرغم من الأخطاء التى تشوب مفرداتها، فإن جينا تعرف الفرق بين الأشياء والأسماء، وهكذا فهى خبيرة علامات أفضل من زوجها.

- ويستخدم إيسن كون جينا عملية وبسيطة للتقليل من قدر جالمر وجريجيز. ومن الأربعة فصول التى تحدث فى ستوديو اكدال، تسدل الستار على جينا فى ثلاثة منها. وفى نهاية الفصل الثانى، يؤدى جالمر قداس رسالته الإنقاذية فوق جثة أبيه السكران ويطلب من زوجته الاطمئنان: "ولكن ربما لا تصدقين ذلك؟" وتستبدل إجابة جينا العمل الهام بعمل خيالى: "نعم بالطبع أصدق، ولكن دعنا أولاً نضعه فى الفراش" (٨٩). وفى نهاية الفصل الثالث تقلل ملاحظة جينا من حجم المهمة المثالية، "أوف - ذلك هو جريجيز - لقد كان دائماً مثيراً للاشمئزاز" (١١٥). وفى نهاية الفصل الرابع، وبعد أن أدى العمل الشرير لجريجيز مهمته

"هذا ما يحدث عندما يأتي المجانين بزعمهم عن التعقيد" (١٣٩) - فإن استبدال
"جينا" "لمزاعم التعقيد" لجريجز "بمزاعم المثالية" يشكل تضريفاً رائعاً، فالمسيح
الذى يعظ عن المثالية هو شخص مجنون يعقد حياة الآخرين.

- وتظهر جينا بالمغايرة سوءات جريجز كما يفعل ريلنج : "أوف ذلك المخلوق
البغيض الذى أعطى نفسه حق إدارة منزلنا" (١٢٢). ويواجه الرجل الذى تسيطر
عليه الاستعارات البلاغية والمرأة الواقعية بعضهما فى جزأين من الكوميديا
الرائعة، والتى فيها يستخدم إيسن جينا لكى يدمر ما أطلق عليه نورثام "الرمزية
المزمنة" عند جريجز (١٣٣).

جريجز:

أنا من جانبى لا أزدهر فى الهواء الفاسد ...

جينا:

ليس ثمة أى روائح فاسدة هنا، يا سيد ويرل، فأنا أتنفس
الهواء الطلق كل يوم ... ولكننى أريد أن أخبرك بشئ يا سيد
ويرل، إنه أنت الذى تسببت فى هذا التلوث فى موقد
مطبخك، فلا تأتى وتتحدث عن الروائح الكريهة.

- وبعد الكشف عن ماضى جينا إلى جالمر، يعود جريجز وينعم بما يعتقد أنه
سوف يكون "ضوء مغير للمظهر فى الرجل والمرأة" (١٢٣). وتقاطع جينا سلسلته

من الصفات التي يطلقها على منزل اكدال - كئيب، حزين، ... " وذلك من خلال إبعاد غطاء المصباح. وإلقائها الضوء على نتائج تطفل جريجز يفسد توقعاته الساذجة.

- ولكن جينا هي أكثر من كونها فاضحة لزيف مبالغات چالمر وجريجز العاطفية، وبالإضافة إلى كونها شخصية تقليدية تساعد مؤلف الكوميديا ككاشف للأخطاء ونقاط الضعف، فإن جينا لها شخصية تقوم على احترام الذات وتسمح لها بالهجوم المضاد على اتهامات چالمر بالنفاق. وفي المواجهة بينهما، فإن چالمر يبدو "مثل جريجز أكثر مما كان" بسبب تبنيه لمفرداته اللغوية، وبسبب "طريقته في البحث وراء الاتهامات وسيطرة فكرة الذنب والعقاب عليه يعلن أنه ضحية بريئة لامرأة شريرة هي "أم ابني" (١٢٠). وتعرض جينا على ميلودراما جريجز وچالمر المتعلقة بماضيها بالحقيقة الخالصة، وعندما يتعجب چالمر بأنه لم يكن ليتزوجها لو كان قد علم كم هي طيبة" (١٢١). تشرح لزوجها المنتخب أن الصمت هو أفضل سياسة. وترتفع اكليشيات چالمر إلى أشكال جديدة وهو يركل الأثاث ويتحدث عن "الشخص المفضل الذي سبقه" "وأم هيدفيج" "ألم تقض كل أيامك في التوبة والشعور بالندم؟" إن الحس المرهف وبديهية رد جينا يفرغان خطبة چالمر العاطفية من مضمونها "أوه يا عزيزي اكدال، إن لدى الكثير من العمل في المنزل كل يوم. ويعلم الله أنني قد نسيت ذلك الموضوع القديم". وتعلم جينا ماذا كانت هي بالنسبة لزوجها العاجز وتسأل "ولكن أخبرني الآن يا اكدال ماذا كان سيحدث لك لو أنك لم تعثر على زوجة مثلي؟" وتضيف بلباقة "لأنني

كنت أكثر قليلاً من مجرد عمل تجارى وأكثر قدرة على القيام بالأعمال منك وبالطبع هذا مفهوم حيث إنتى أكبرك بعامين" (١٢٢). وعندما يسمع چالمر بيرتا صوريى تعلن "لقد كنت دائماً صريحة. وهذه أفضل وسيلة لنا نحن النساء" يحاول أن يستخدم هذا ضد زوجته: "ماذا تقولين ردًا على ذلك يا جينا ؟" ولكن جينا ترد بفلسفة أقل بساطة. "أوه نحن النساء فى الحقيقة نختلف. البعض لهن طريقة ما والبعض الآخر لهن طريقة أخرى". (١٢٨).

- ولأنه لقى التشجيع والتأييد من جريجز، يستمر چالمر فى المطالبة بمعرفة عما إذا كان "طفلك له الحق فى العيش تحت سقفى" (١٣٥). وهذا الظلم الذى هو أكثر من اللازم بالنسبة لحالة جينا المزاجية السوية، يقودها إلى أفضل أوقاتها وهى تتحدى الرجلين :

جينا:

(تقف وهى منتصبية وعيناها تلمعان) : وهل بوسعك ذلك

السؤال ؟

چالمر:

سوف ترددين بالجواب على : هل هيدفيج هو ابنى - أوه

حسنًا !

جيناً:

(تتظر إليه فى تحد) : لا أعرف

جالمر:

(وهو يرتعش قليلاً) : لا تعرفين !

جيناً:

كيف يمكننى معرفة ذلك ؟ امرأة مثلى ؟ (١٣٦).

- ومرددة فى احتقار تعريف جالمر لها، تصر جينا على ذاتيتها وكرامتها. وتقول لزوجها الذى يهم بالانصراف : "فليساعدك الله على الاعتقاد بأننى سيئة جداً " وتعلم جينا بأن الحقائق لا تشكل الصدق ، وأنها على الرغم من كونها زوجة لويرل منذ ١٥ عامًا، فإن جالمر يخطئ عندما يعتقد أن ذلك له أهمية. وهى وجالمر وهيدفيج يشكلون وحدة واحدة، وهى حقيقة لا يمكن إنكارها من خلال معلومة من الماضى. وعلى الرغم من كل مثله العظيمة، فإن ما يقدمه جريجز لجالمر "كحقيقة" ليس شيئاً سوى معلومة، ومعلومة ليس لها صلة.

- ورفض جينا لأيدولوجية جريجز وجالمر أن براءتها الجنسية تشكل قيمتها هو شئ يتصل بعدم استحسانها لما فى الغرفة التى تحت سطح المنزل. وتعتبر "أعماق البحر" إزعاج قذر ويبعد زوجها عن عمله. والاهتمام بالبطة البرية يضايقها وفى النهاية هى تخاف حيث إن المكان الواقع تحت سطح المنزل سوف

يكون محفوفاً بالمخاطر. وفي الشكوى من ربة المنزل يتتبع إيسن بالحقيقة : "نعم في إحدى هذه الأيام سوف يقع لكما أنت وأبيك حادثاً... أوه تلك البطة البرية المقدسة - هناك فوضى مباركة كافية لها بالفعل" (١٠١).

- إن ربات المنازل عند إيسن يتصلن بما يسمى eiron الكوميديا المستخفة بالذات - في الكوميديا الرومانية عبء ، في كوميديا عصر النهضة خادم خصوصى - شخصيات من الطبقة السفلى والذين هم أكثر ذكاءً وأكثر مفاخرة أو بطريقة أخرى أعلى من أسيادهم. ومثل العبد والخادم الخصوصى تظل جينا في دورها المحدود ومع ذلك فهي تسمح لنفسها بالتعليق على من هم أعلى منها. ويشبه تسابقها مع جريجزز تسابقها مع eiron ضد alazon، الدخيل الذى يفسد النظام القائم سابقاً. وإذا كانت البطة البرية كوميديا فإن جينا كانت ستحل محل جريجزز.

فتاة الآب

- إن هيدفيج يشمر نحو چالمر بمزيج من الحنين العاطفى والجسدى وهى صفة فى الفتاة البالغة والتى والدها هو الرجل الوحيد فى حياتها. وقد اعتادت على أن تضع ذراعيها حول رقبته وتهمس فى أذنه. وقد تعلمت أن تجعله سعيداً من خلال إغرائه بطبيخها المبهج والشاء على شجاعته، وتخبره أن رابطة عنقه "تبدو رائعة مع شعرك الملفوف الطويل" (٧٣) ويشجع چالمر ابنته ويأخذها فى

ذراعيه ويلاطفها. وتشعر هيدفيج بالامتنان على هذه العاطفة. ولأنها بين ذراعى والدها، فهي تتسى شعورها بخيبة الأمل بسبب فشله فى إحضاره المفاجأة المطبخية من حفلة ويرل والتي وعدا بها : "أوه أيها الأب العزيز!" (٧٦). وتصريحه بأن "مكافأة المخترع المسكين فقط" سوف تكون أنها سوف تعيش حياتها فى راحة يجعلها تلقى بذراعيها حول رقبتة فى حب وامتنان : "أوه أيها العزيز ، الأب العزيز!" (١١٠).

- إن چالمر يعتقد، ويجعل هيدفيج تعتقد، أنهما يتقاسمان حبا متبادلا فى علاقة خاصة، ثنائية الأب والابنة : "أنت وأنا يا هيدفيج - نحن الاثنان" (١١٩). ولكن الحقيقة أنه بالنسبة لچالمر فإن هيدفيج هى فى الأساس مادة عاطفية تخدم الذات. وقد جعل من فقدانها المتزايد لبصرها عبئا عليه، وليس عليها، كما يشرح لجريجرز: "إنها سعيدة ومبتهجة ومرحة مثل الطائر الصغير والذي يرفرف بجناحيه فى ليل الحياة الخالد. أوه إنها ضريبة ساحقة بالنسبة لى" (٧٨). ويتكشف موقف چالمر الحقيقى نحو فقدان بصر هيدفيج المتزايد فى سقوط الأقنعة والذي يحدث فى الفصل الثالث بعد أن استطاعت چينا أن تجعله يقوم بعمل بسيط؛ عندما تدخل هيدفيج الاستوديو يتهمها بأنها تعمل جاسوسة لأمها، وبعد ذلك عندما جرح مشاعرها حاول أن يلاطفها حيث يستطيع اللعب تحت السطح ويحذرها : "ولكن لا تدمرى عينيك ! أسمعين ذلك ؟ لن تلومينى، إنتى أخبرك بأنه عليك أن تلومى نفسك" (٩٤).

- وأحياناً يلاحظ أن سلوك هيدفيج الصبياني يجعلها فتاة فى الرابعة عشرة من عمرها وغير مقنعة ، غير أن عمرها العقلى أقل من عمرها الجسدى لأنها قد لقيت تشجيعاً بأن تبقى فتاة صغيرة. وقد أخذها چالر من المدرسة، وهو يلعب تحت السطح وتكمل هيدفيج ملاطفته، وتشرح لجريجز بأن أباهما لن يسمح لها بأن تستمر فى دراستها خشية أن تسبب ضرراً لعينيها. وقد وعد بأن يقوم هو بنفسه على تعليمها، لكنه لم يكن لديه الوقت لذلك" (٩٦).

- إن اشتراك چالر فى جريمة فقدان ابنته المتزايد لبصرها ينذر بالإنكار الذى يؤدى إلى موتها. وبعد أن شجع حبها العنيف والمراهق، يهاجم چالر ابنته المعرضة للانتقاد وينكرها : "لا تقتربنى منى، يا هيدفيج ! اذهبى بعيداً. لا يمكننى تحمل رؤيتك" (١٣٦). غير أن چالر لديه طفلة تأتى لتتنمى إليه بطريقة مرعبة. ويترك إيسن الباب مفتوحاً أمام هوية والد هيدفيج البيولوجى لأنها لا تهم؛ ولكن سواء أكان چالر يتحمل مسئولية ولادة هيدفيج، أم لا فهو، مثل جريجز، يتحمل مسئولية موتها. وعندما يتكرر لها تصاب بحالة من الهياج وتتعلق به وتصرخ : "أبى أبى ! ... لا .. لا لا تتركنى!" (١٤٧) وتتوسل جينا : "انتبه للطفلة يا اكدا ل انتبه للطفلة !" ، ولكن چالر يتخلص من ابنته لكى يهجرها. وعندما يعود للبيت، يعود لكى يتكرر لها مرة أخرى. ويرد على صيحات ابتهاجها من خلال إدارة ظهره لها ويلوح لها مبتعداً : "ابتعدى، ابتعدى، ابتعدى ! (ويقول لجينا) خذها بعيداً عنى" (١٤٩). وعندما كان يهتم بكلام عن مذكراته التى لم تنته بعد، يلمح ابنته مرة أخرى : "فى لحظائى الأخيرة فى منزلى السابق، كنت أحب أن أكون بعيداً

عن الدخلاء". وتتساءل البنت المرتبكة فى نفسها : "هل ذلك أنا؟" ولأنها مريضة ويائسة فهي تتذكر اقتراح جريجز - "البطة البرية" - وتأخذ البندقية وتذهب إلى الغرفة التى تحت سطح المنزل. وفى انتظار جريجز ، يحكى چالمر رواية فيها تتحول ابنته المحبوبة والبريئة إلى شخص منافق ومخادع يحب المال؛ فهي لم تحب أبدا المصور الفقير، هكذا يتهمها، ولكن بعد أن علمت بأبوتها، أصبحت ذكية بدرجة كافية لكى تنتظر الوقت الملائم؛ والآن فهي فقط تنتظر دعوة عائلة ويرل لكى تعيش فى رفاهية حتى تهجره : "ولو أننى سألتها حينئذ : يا هيدفيج هل أنت على استعداد للتخلى عن تلك الحياة من أجلى ؟ نعم أشكرك. يمكنك أن تتأكد من الإجابة التى سأحصل عليها" (١٥٦). وتأتى إجابة هيدفيج : "مطلقة من المسدس تسمع فى الدور العلوى" وهذا صوت سلاح عائلة اكدال والذى به يزعم چالمر أنه هو وأباه فكراً ذات مرة أن ينتحرا به. ولكن ما ظل مجرد كلام بالنسبة لرجال اكدال، طبقته هيدفيج عمليا. ولأنها ابنة الأب والتى يملؤها الانتقام، فهي بمفردها تقوم "بذلك الاحتفال البسيط فى الدور العلوى" (١١٠)، والذى "الأب العزيز" قد وعدها به يوم عيد ميلادها. وهكذا فإن موت هيدفيج، هدية حبها، هو هدية عيد ميلادها من أبيها.

"أيها الطبيب، عالج نفسك!"

- إن ريلينج، الذى يعتبر بشكل تقليدى مفكراً البطة البرية، يلقي باللوم على تدخل جريجز والذى بسببه ماتت هيدفيج. ولكن ريلينج هو الذى كان يفذى ذات

چالمر واخترع الاختراع ؛ وفى خلق چالمر اكدال عبقرى التصوير الحديث، فإن ريلينج قد جعل چالمر عرضة للانتقاد من جانب جريجرز. ولأنه كان مسنودا بأكاذيب ريلينج، فإن چالمر يعيش فى فقاعة زجاجية من أهمية الذات ويرى نفسه كرجل عظيم. ولأنه واجه حقائق كريهة عن حياته، فإنه ليس لديه الذات لكى يواجه الأزمة، وتتحطم الفقاعة، وبعد أن يعود إلى شخصيته الفنتازية كضحية، يجعل من ابنته ضحية إحباطه. ويزعم ريلينج أنه يكره المهام التبشيرية، غير أنه مثل جريجرز له مهمة فى الحياة - ويشجع تعظيم الذات للاحباطات من خلال إعطائها "أكاذيب الحياة" - وبهذا المعنى فإن چالمر - وهيدفيج - يعتبران ضحايا له. ولا بد أن يلوم ريلينج جريجرز وجريجرز بمفرده على موت هيدفيج لأن توريط چالمر معناه توريط نفسه.

- إن مهمة ريلينج غير خالصة مثل مهمة جريجرز ؛ حيث أنه مثل الأشخاص الذين يزعم أنه انقذهم، فإنه هو أيضا لديه أكذوبة حياة يحتفظ بها : "أيها الرب العظيم؛ من المفروض أن أكون طبيبا، وأخجل من القول؛ ولذا فإننى لابد أن أعتنى بالناس المرضى الفقراء فى هذا المنزل فالناس تقريبا كلهم مرضى، لسوء الحظ" (١٤٤). إن هذا الطبيب المهتم بذاته والذي يعتبر الناس مرضى لا يتمتع بالصحة على وجه التحديد. ويحب ريلينج برتا صوريى، والتي تقول بأنهما ربما يستمتعان بالحياة معا، ولكن "المرأة لا تستطيع أن تبعد نفسها" (١٢٨). وربما كان ريلينج يحب الزجاجة أكثر من برتا؛ وعندما يعلق على نقود ويرل، فهى ترد بأن ويرل "على الأقل لم يبدد أفضل ما فيه. والرجل الذى يفعل ذلك يتحمل

المواقب" (١٢٧). إن كشف بيرتا عن زواجها الوشيك يجعل ريلينج ينطلق فى حفلة أخرى صاحبة مع شريكه السكير مولفيك، والذي مرضه "الشيطاني" كما يلاحظ ستوفارود Stoverud ، هو "عذر لضعف د. ريلينج نحو الخمر"؛ ويوضح ستوفارود أن "هجمات مولفيك تأتي فى وقتها، من خلال حاجة الطبيب إلى رفيق عندما يريد أن يسكر". ويعمل الصديق الحميم السكير باستمرار كبديل لريلينج. وتعتبر ضرورة أكذوبة الحياة فلسفة ملائمة للطبيب السكير؛ ولأنه يمد يد العون إلى الأشخاص الفاشلين الأقل ذكاءاً، ويحول خطاياهم إلى فضائل، فهو يضع الأساس بشكل مستتر لعلوه ويتجنب مواجهة نفسه. وتعتبر نظرية ريلينج عن أكذوبة الحياة أكذوبة حياته الخاصة، "اختراعه"، ومثل نظرية جريجز عن الحقيقة الضرورية، فهي إحساس يخدم الذات ويتكرر فى حس موضوعي.

علم البلاغة والواقع

- إن لعبة هيدفيج الخاصة بأعواد الكبريت تشير إلى حساسيتها نحو الإشارات المتطرفة، وفى هذا فإن محنتها هى أنها طفلة أبيض أكثر من كونها طفلة أمها. وبينما جالمر لا يقوم أبدا بالأعمال العظيمة، إلا أنه يتحدث عن ابنته المعجبة، والتي لا يمكن أن تعرف الفرق بين الحديث الفارغ والعمل، ولأنها قد تعلمت خطاب جالمر اللغوى عن التوضحية، فهي تستجيب لخطاب جريجز اللغوى.

- إن هيدفيج هى ابنة أمها فى مقاومة متاجرة جريجز بالكلام. فهي تصحح كلامه فى الشعر "أعماق البحر" بـ "قاع البحر"؛ وتعترف أنها هى نفسها تعتقد

أن علوية المنزل كلها يجب أن تسمى "أعماق البحر" ولكن تستبعد هذه الفكرة لأنها "حمقاء جداً" (٩٩). ولأنه كان مصمماً على التعبير بالرموز، فإن جريجز قد تضايق بسبب رفض ما هو رائع ويرد بشكل مبالغ فيه : "يجب ألا تتولى ذلك". وتصر هيدفيج : "أوه نعم لأنه مجرد جزء علوى تحت السطح" وفيما بعد وحيث إنها قد أصبحت تعيسة بسبب رفض أبيها، توافق على اقتراح جريجز بأن تضحي بحيوانها الأليف لكي تبرهن على حبها. ولكن وفى ضوء الصباح، فإن ذلك الجزء من هيدفيج والذي يشبه كثيراً أمها يخبرها بأن الفكرة العظيمة لا قيمة لها : "الليلة الماضية، اعتقدت أن هناك شئ ما جميل، ولكن بعد أن نمت وفكرت مرة أخرى، لم أكن اعتقد أنه يهم" (١٤٦). وترد على إجابة جريجز السخيفة - "لم يكن بوسعك أن تكبر هنا بدون شئ ما يتبدد فى داخلك" - بواقعية تشبه واقعية جينا : "لا أهتم بذلك؛ لو أن أبى يعود". وفيما بعد فإن رفض أبيها وإنكاره المتكرر يجعلها تتعلق بحل جريجز الأحق، ولأنها كانت متحيرة فى حزنها ويائسة فإنها تكمل صنع أيقوناتها الكلاسيكية؛ رسم توضيحي لكتاب قديم وجدته هناك : "الموت مع ساعة رملية وفتاة" (٩٨).

- ومن المعتاد ملاحظة أنه فى البطة البرية، وفى جريجز وجامر فقد وضع إيسن براند وييرجينت فى نفس العالم، ولكن النقطة الأكثر أهمية، ربما، هى أنه قد وضعهما على نفس الجانب. ويعتبر المطلق والأنوى شقيقان فى الروح ومميتان بشكل متساو، وكلاهما "الثالث عشر فى المنضدة". إن وصف علوية

البطة البرية مكان موت هيدفيج، بأنها "ملجأ المشوهين والمنعزلين والمهزومين" كما يفعل براد بروك (إيسن ٩٩)، معناه التحدث مثل چالمر اكدال والذي بالتأكيد كان سيستخدم العبارة لو كان يعرفها .. إن هيدفيج لم تبعدها أحلامها عن عائلة اكدال، ولكن هذه الأحلام تقتلها. وبعد أن ماتت يتم سحبها من العلوية على وسط خشبة المسرح؛ وهناك حروق ناتجة عن البودرة ودماء على بلوزتها. وليست هي الضحية التي تفتدى، مصدر استتارة. وقد وصف دورياك Durbach فن إيسن في تجسيد عبث موت هيدفيج في "النفمة المضحكة لجنازتها، والتي كان يترأسها قسيس سكران وأتباعه - الجميع يبحث عن مأوى من تضمينات هذا الخطأ العظيم في أكليشييات ورع جياش للعاطفة : "أوه أيها الإله العالى ... لو أنك موجود! لماذا فعلت هذا بى ؟ الطفل ليس ميتا؛ لكنه نائم. الشكر لك أيها الرب. فى كل انحاء الأرض" (التضحية والسخافة) (١٠٧).

- إن الادعاء بأن موت هيدفيج يكفر عن شئ ما معناه رفض صميم الكوميديا التراجيدية العظيمة لإيسن، حيث إن اتخاذ جانب جريجرز والتحدث مثله؛ "إن هيدفيج لم تمت بلا جدوى" هو حديث جريجرز ويرل (١٦٠). ومن خلال معرفتنا بچالمر، نعلم أنه "قبل انتهاء العام، فإن الصغيرة هيدفيج لن تكون شيئاً بالنسبة له أكثر من مادة جميلة لإلقاء الخطب ويلفظ كيف "انتزعت الطفلة من قلب أبيها". ويبحث جريجرز على الرد على اتهام ريلينج بأنه لو كان على حق، فإن الحياة لا تستحق أن نعيشها؛ والزعم بأن موت هيدفيج هو افتداء معناه التقدم خطوة أفضل من متعهد تقديم الطعام فى الحفلات لكى يتفوق على جريجرز فى الإصرار على مغزى شئ لم يعد هو حتى متأكدا منه.

- وفى حل عقدة المسرحية، فإن جريجز مرة أخرى يدفع جالمر إلى "عرض مقرف لعاطفة سطحية" هكذا يعلق نورثام، بينما "چينا، والحمد لله، لم يستطع أن يغيرها. وهى ترمز كنوع من التوبيخ على عدم إنسانيته المثالية، وتفكر طوال الوقت، وكما لم يفكر هو من قبل، فى كرامة الطفل الميت" (N 140). وبعد أن اقتحمت بلاغة الرجال المجانية، تعاتب چينا زوجها، والذي يلقي باللوم على الإله لموت ابنته، ويخبر ريلينج ألا يكسر أصابع هيدفيج، وتهتم بجثة ابنتها : "ولكن الطفلة لن ترقد هنا للعرض. فهى سوف تذهب إلى غرفتها الخاصة" (١٥٩). وفى مسرحية تفتقر إلى بطل رواية والتي يبقى عرضها وأزماتها غامضين والتي فيها اللغة محل شك والنظرية تقتل، يوجد فقط خطاب لغوى واحد مميز : الكلام البسيط جداً "الخطاب اللا لغوى" نزولا إلى اللغة المنطوقة بشكل سيئ والتي لا تتبع القواعد، اللغة "الخطأ" التى تسخر من اللغة "الصحيحة" وفى النهاية لا كلام على الإطلاق.

- إن النساء فى البطة البرية هن مناهضات لأصحاب البلاغة والخطابة : وترى بيرتا صوري وچينا اكدال الحياة ويعشنها كما هى. وتتصل واقعيتهما بخبرائهما النسائية. وبعد أن تركت كأرملة (بسبب زوج أساء استغلالها) ، أعانت بيرتا نفسها من خلال عملها مديرة منزل عند رجل آخر، خادمة ويرل المدفوع لها؛ أما چينا هانزين "امرأة ساقطة" والتي طردها ويرل، فقد تزوجت من جالمر.

ولم تهتم أى من المرأتين بأن نفس الرجل الذى "دمر" أحدهما منذ سنوات سوف يصنع "امرأة مستقيمة" من الاثنتين. وبرتاً وچينا اللتان اضطرتا للتعاشيش بقدر استطاعتهما ما زالتا على قيد الحياة وتتكيفان. ولأنهما لا تثقان بالمطالب المطلقة للسلوك الأخلاقى، فهما تتطلعان إلى أجنس فى براند؛ وكل النساء الثلاثة يشبهن النساء فى مسرحية بصوت مختلف لكارول جيليجان. ولأنهن غير مرتاحات مع الأفكار المعنوية لما هو صواب وما هو خطأ، فإن النساء اللاتى درسهن العالم النفسى التعليمى جيليجان يملن إلى "تحديد شخصيتهن من خلال علاقات الصداقة الحميمة والرعاية". وعند الإقدام على الخيارات الأخلاقية، فقد كان يتم دفعهن من خلال ما يجب أن يكون بشكل أقل مما يكون. وهذا النوع من القرارات ليس نتيجة تخزين سلبي عن "دور المرأة" كمربية تضحي بنفسها، ولكن يشكل اختلافاً فعالاً مع استبدادية ذكورية: "أخلاقيات الرعاية والاستجابة" على العكس من "أخلاقيات العدالة والحقوق".

- ومتضمناً فيما تفعله بيرتا وچينا، والذى هو أكثر أهمية مما تقولانه، هناك الاعتقاد بأن الحياة صعبة، وأن الناس بحاجة إلى الخصوصية والرحمة، وأنه لا يمكن أن تكون هناك صيغ للمعايشة. وإذا كانت الحقيقة الواحدة التى ترسخت فى هذه المسرحية عن الإحساس المريض هى، وحسب كلمات فان لان Laan، أن "الواقع يسبق التشكيلات المقيدة والمشوهة التى نأتى بها منه" عندئذ فإن أوامر جينا البسيطة "انتبه للطفل، يا اكدال! انتبه للطفل!" (١٢١) - وعندما يموت الطفل - "الإنسان لابد أن يساعد الآخر" (١٥٩) - هما العبارتان الوحيدتان اللتان لهما معنى.

الفصل الثامن

ترويض النساء المتوحشات

تجميل ريبكا ويست Rebecca West: روزميرشولم Rosmersholm

قادنا حديثنا إلى هذه النقطة وهى أن أى لذة حسية مهما كانت ومهما تألقت تحت ضوء المتعة الجسدية المؤقتة فهى غير جديرة بالمقارنة مع متعة ذلك الضوء الأبدى (سانت أوجستين St. Augustine، اعترافات Confessions).

- عندما ظهرت روزميرشولم، امتدح المناصرون للحركات النسائية شخصية ريبكا ويست كنموذج للمرأة المتحررة وتصفها جينا كروج Gina Krog، إحدى أبرز المناصرين لحركة تحرير المرأة، بـ "إنجيل المستقبل" (هانسون Hansonnu، "الشخصيات النسائية عند إيسن" (٨٨) حتى أن الكاتبة الانجليزية سيسلى فيرتشايلد Cicely Fairchild أخذت من "ريبكا ويست" اسمًا مستعارًا لكتاباتهما، وقد عكست تلك الاستجابة للشخصية مدى شغف المؤيدين للحركات النسائية إلى نموذج يحتذى به وجاء ذلك على حساب الشخصية التى ابتدعها إيسن، فعلى الرغم من أن الروح المستقلة والتفكير المستقل لريبكا ويست هى سمات تنطبق بشكل واضح على المرأة الجديدة، إلا أن ريبكا تدمر نفسها لتثبت حبها لرجل، وبذلك فهى تجسيد بشكل صارخ للنموذج القديم للتضحية بالنفس عند الأنثى!

- وبالفعل يجسد نموذج ريبكا ويست عند إيسن نموذج "المرأة الجديدة" فهى مستوحاة من شخصية الكونتيسة إيبا بيبر Ebba Piper وهى امرأة ذات عقلية

أدبية متحررة وإحدى سيدات مجتمع ستوكهولم التي تسببت فى فضيحة عندما هربت من السويد مع زوج إحدى قريباتها وكان هذا الزوج هو الشاعر السويدي العظيم كارل سنويلسكى Carl Snoilsky والذي التقاه إبسن فى عام ١٨٦٤ عندما كان كلاهما يعيش فى روما . وعندما عاد سنويلسكى إلى السويد تزوج من امرأة ثرية لم توافق عائلتها على سنويلسكى الذى كان يكتب الشعر إيماناً منهم بأن مثل هذا العمل قد شوه ذكرى رجال عائلة سنويلسكى الذين خدموا السويد كجنود رجال دولة لأكثر من مئتي عام، وبعد نشر ديوانه الذى لاقى كثيراً من الاستحسان فى عام ١٨٧١ توقف سنويلسكى عن كتابة الشعر استسلاماً منه لرغبة عائلة زوجته، مما تسبب له فى حزن عميق. وفى عام ١٨٧٩ هزت فضيحة مجتمع سكاندينفيا ذو التفكير القويم عندما رفع سنويلسكى دعوى طلاق ورحل مع ايبا بيبر إلى إيطاليا حيث قاما بقضاء شهر عسل طويل قبل زواجهما، وفى هذه الأثناء عاد سنويلسكى إلى شعره وكتبت بيبر كتاب رحلات ثم تزوجا بعد طلاق سنويلسكى فى العام التالى.

- وقد أسهمت علاقة سنويلسكى الجريئة بايبا بيبر فى تحويله ولو بشكل مؤقت إلى شخصية ثورية حيث إنه قد دافع عن إبسن فى عام ١٨٨١ ضد سيل الهجمات التى شنت على مسرحية الأشباح (Ghosts) وبعدها بعام أعلن عن التزامه بالقيم الجمالية التى تسعى إلى التغيير الاجتماعى ولكنه وجد صعوبة فى تطبيق قناعاته الجديدة حيث إن ميراثه الأرستقراطى ونشأته بأكملها جعله

يوقن بعدم ملائحته للعب دور المقاتل من أجل التقدم وأدرك أن هناك "فجوة كبيرة بين ما أنوى فعله وما أستطيع فعله" وعرف نفسه كشخص ينتمى إلى عنصر الشاعر المتجول التروبادور Troubadour (H ١٠ : ٣٢٦).

- وأثناء أجازة صيفية فى الفروج فى عام ١٨٨٥ استقبلت عائلة إبسن عائلة سنوولسكى فى زيارة استمرت أربعة أيام وكان مبتكر شخصية كاتلين Catiline وإيرل سكول Earl Skule وبراند Brand مهتمًا بشكل كبير بهذا التناقض فى شخصية سنوولسكى بين ما ينوى فعله وما يستطيع أن يفعله" وبدأ مؤلف شخصيات هوجرديز Hjqrdis ولونا هيسل Lona Hessel ونورا هيلمر Nora Helmer أكثر انبهارًا بشجاعة بيبر الشجاعة إيبا ذات الروح المتحررة والتي كان لها أثرها فى قرار سنوولسكى بالتخلي عن الحياة التى كان يمقتها. وفيما بعد عندما كتب إبسن ليشكر سنوولسكى على ديوان شعر وصفها قائلاً : "زوجتك الرائعة ذات العقلية العظيمة" (H ١٨ : ٨٨) ولم يكن لإبسن أن يمتدح إيبا بيبر بأكثر من ذلك حيث إن "العقلية العظيمة" هو التعبير الذى وصف به أكثر السمات التى أعجبتة فى سوزانا Suzannah.

- عندما تم إصدار روزميرشولم فى عام ١٨٨٦، كان من الواضح أن إبسن قد استوحى من الزوجين سنوولسكى الشخصيتين الرئيسيتين وفى إحدى الملاحظات التى كتبت أثناء ابتكار شخصية روزمير : "كان من النادر أن يرسم إبسن أحد أبطاله بهذه الدرجة من التشابه اعتمادًا على شخصية حية منفردة".

وتتضاءل نسبة الشك فى أن واحدة من ملاحظات إيسن الأولى على شخصية ربيكا ويست كانت تحمل وصفاً لايبا يبير : "متحررة، ذات الفعالية وقاسية بعض الشئ ومغلقة بإطار خارجى مذهب" (H : ١٠ : ٢٢٧)، وفى شخصية جون روزمير John Rosmer جعل إيسن عدم ملائمة كارل سنويسكى للحياة الملتزمة سمة رئيسية للشخصية ولكن تطفى عليها عدم قدرته على الصراع. ولم يتعمق إيسن فى شخصية ربيكا ويست واكتفى بنقل تجربة النموذج الذى استوحى منه الشخصية، فمثلاً فعلت إيبا يبير تساعد ربيكا ويست الرجل الذى تحبه لكى يتحرر من القيم التقليدية والحياة التى يمقتها إلا أنها تقع بعد ذلك أسيرة لنفس القيود التى سعت لتحطيمها. ومثل مسرحية الأشباح يتكون البناء الدرامى فى مسرحية روزميرشولم من التفكك التدريجى لحبكة خيالية مرغوبة عن طريق أخرى واقعية حيث تتحطم خطط روزمير وربىكا للسمو بالناس عند إدراكهم لوجود ماضٍ يدمر مشروعهم الكبير وكل من يعملون على تحقيقه.

- وتنافس روزميرشولم مسرحية الأشباح من حيث الانسجام فى البناء الدرامى حيث تبدأ روزميرشولم برؤية تتبأ بنهايتها حيث تجلس العشيقة غير المعترف بها والتى لا تليق بضيعة روزميرشولم القديمة فى وقت الفسق وتحريك دون أن تدري كفنّها، وشاح العرس وقد قارب الوشاح الأبيض الكبير المصنوع من الصوف على الانتهاء" (٤٩٧) وسيكون جاهزاً ليغطى رأس ربيكا ويست فى حادثة الانتحار المزدوج فى قناة الطاحون. وتطل بصمت متطفل على عملها آلهة منزل روزميرشولم - أجيال طويلة من الجنود ورجال الدولة والقساوسة - يطلون فى

صمت من لوحاتهم التى تصطف على الجدران. وتقوم ريكا لتراقب روزمير عبر النافذة فى طريق عودته للمنزل وكالعادة "يسلك الطريق الطويل للعودة" ليتجنب العبور على قنطرة قناة الطاحون حيث قفزت زوجته بييتا Beata ولاقت حتفها وتعلق ريكا وهى تجمع ملابس القبر الخاصة بها : "إنهم يتعلقون كثيرا بموتاهم فى روزميرشولم" وتحبها السيدة هيلسيث Helseth مديرة المنزل التى تؤمن بالخرافات والتى يستخدمها إيسن ككورس : "فى رأيى يا آنستى أن الموتى هم الذين يتعلقون بروزميرشولم" (٤٩٨).

- وتتمكن الحياة التى تمنحها ريكا ويست لروزمير فى نهاية المسرحية من أن تكمل ببراعة الحلقة الدرامية المتصلة، فقد لعبت ريكا باقتدار دور "المرأة التى تضحي بنفسها". وفى مشهدهما الأول معاً يطرى كرول Kroll، شقيق بييتا روزمير المتوفية، ريكا قائلاً : "أتعلمين، هناك شئ يثير الرهبة فى امرأة تضحي بشبابها كله من أجل الآخرين" (٥٠١) ويصف كرول إخلاص ريكا وتفانيها فى خدمة الدكتور ويست المحتضر "كمحنة طويلة مع أبيك بالرعاية واهتمامك به بعد إصابته بالشلل وقد أصبحت تصرفاته انفعالية وغير متعقلة" (٣) وترد عليه ريكا بتواضع "نعم، مر علينا عامان قاسيان قبل وفاته" ثم تشرع فى الحديث بشكل مبتذل عن حبها الأخوى للمرأة التى حلت محلها. وحين يسألها كرول : "ألم تكن السنوات التى تلت ذلك أكثر صعوبة بالنسبة لك ؟" تعترض ريكا قائلة : "آه - لا يجب أن تقول ذلك ! فقد كنت أحب بييتا كثيراً - وقد كانت المسكينة فى أمس الحاجة إلى الرعاية وقليل من الحنان بشكل يدعو إلى الرثاء" وتضيف بخشوع أكبر : "أنا لم أكن سوى شخص يتصرف باسمها". (٥٠٢)

- ويعلق كرول على مجاملات ربيكا : "أنت نبع من الحنان" وعلى العكس من إطرائه لربيكا يشكو كرول من زوجته المتمردة التى لا تفهمه : "هذا أكثر بكثير مما أسمع فى المنزل" (٥٠٣) حيث إن السيدة كرول قد أغضبت النظام الذكورى بالعائلة بطلبها غير المفهوم بأن يكون لها تفكير مستقل خاص بها : "لطالما شاركتى آرائى فى كل أيام حياتها ودعمت وجهات نظرى فى كل شئ، كبيراً كان أم صغيراً - وأما الآن فهى تتحيز لجانب الأبناء فى موضوع تلو الآخر" (٥٠٦) وأصبحت الثورة فى منزل كرول معركة كوميدية مصفرة من المعركة الوطنية الأكبر بين المحافظين والليبراليين وإذا بابن كرول يقود الطلاب المنشقين فى نفس المدرسة التى يتولى كرول إدارتها بينما تقوم ابنته بتطريز حافظه كتب باللون الأحمر الذى ينذر بالخطر لتخفى نسخاً من الجريدة الليبرالية، وفى خضم كل ذلك يشن كرول هجوماً يشبه الحملات الصليبية احتجاجاً على "روح العصر المدمرة والفسادة ذات الإغراءات العديدة" والتى "تخللت" منزله حيث لم نكن نعرف حتى الآن سوى وحدة الإرادة" (٥٠٥ - ٦) والتى هى فى الأصل إرادته والتى يتجسد فيها نموذج العقل الذكورى عند إبسن.

- وعندما خلص كرول إلى أن ربيكا ذات الطابع الأنثوى والتى تتميز بإنكار الذات هى أنسب من تصبح زوجة ثانية للنيل روزمير، فإذا به يحاول أن يستعين بمساعدتها فى إقناع روزمير أن يعطى صوته لقضية المحافظين ويبدأ فى إلقاء

أنشودة مديح وثناء فى روزمير : "طبيعتك النبيلة المتسامحة ورجاحة عقلك ونزاهتك التى لا غبار عليها" كما أنه "كبير عائلة روزمير رجال الكنيسة والشرطة والموظفين الحكوميين الشرفاء والجديرون بالثقة- جميعهم رجال يتمتعون بنزاهة ثابتة لا تتغير" (٥٠٩) ولا تستطيع ريكا أن تحافظ على هدوئها أمام خطبة كرول البلاغية المفخمة فتزد عليها "بضحكة صغيرة ممطوطة" دكتور كرول "أعتقد أن ما قلته لهو قمة السخافة" ويصاب كرول بالصدمة من جراء هذا التفسير الذى يحدث فى روزميرشولم وقبل أن تستطيع ريكا أن تشرح له مقصدها يأتى وصول يولرك بريندل Ulrik Brendel ليعطى روزمير الدافع لشرح رده بنفسه.

- ويظهر معلم روزمير العجوز بريندل كشخصية حمقاء قام والد روزمير الذى كان ضابطاً صارماً بطرده من روزميرشولم بعد أن جلده بالسوط وهو المقابل الموضوعى لشخصية كرول المحافظة كما أنه يحاكى جانباً من شخصية روزمير الثورية المهدبة (كما يخدم إينار Einar المجنون شخصية براند): "أتذكر سيد جوهانس Johannes أننى شخص متترف منغمس فى الملذات Ein Feinschmecker وأحب فى كل أيام حياتى أن أتذوق الأشياء فى عزلة (٥١٤) ويتوقف بريندل الذى يواجه ظروفًا قاسية فى روزميرشولم وهو فى طريقه إلى المدينة ليحرر الجموع : نعم. لقد حان الوقت للقيام بدور الرجل الجديد والتخلص من مظهر الثورى المهدب الذى لم أظهر غيره حتى الآن - سأمسك بزمام الحياة بيد من نار.. وسأتقدم للأمام .. وأشق طريقى عالياً" (٥١٣).

- وتقوم ربيكا التى حاولت أن تكمل التعليم الليبرالى المتحرر لروزمير من حيث توقف بريندل بإطراء المعلم كنوع من تحقيق هدف الدرس لروزمير: فتقول له : "أن تعطى أفضل ما عندك". (وهى تنظر إلى روزمير ابتسامة ذات مغزى) كم منا يستطيع أن يفعل ذلك ؟ "ويتشجع بريندل من كلام ربيكا فيعلن لكرول عن حديثه عن التفكير الحر ويستخدم روزمير لغة مستوحاة مباشرة من بريندل : "إن أرواحنا تتنفس أخيراً عصر الانقلاب العاصف" (٣١٥) "وأريد الآن أضع حفنة من التراب على مذبح التحرر" (٥١٨) : "لقد دخل صيف جديد إلى روحى .. إنها قوى التحرر التى أبغى الاستسلام لها" (٥١٧ - ١٨).

- ويؤكد رأى كرول فى مدى قدرة زوج أخته على تحرير مواطنى بلاده من نظم أخلاقية بالية صحة حكمه المفهوم ضمناً على شخصية بريندل الكاريكاتورية حيث يقول لروزمير : "أنت حالم يا روزمير. هل أنت الذى ستحررهم؟" (٥١٨) ولا يبدو على روزمير الذى يشبه فى سذاجته دكتور ستوكمان Stockmann أنه قد تأثر برحيل كرول الغاضب حيث يصرح "أشعر براحة كبيرة لانتهاء هذا الأمر" (٥٢١) ويذهب كعادته للنوم مبكراً. وترفض ربيكا أن تعترف بصحة حكم كرول على الرجل الذى تحب فتستخف بتصميمه على استعادة روزمير وتسخر أمام السيدة هيلسيث من "الأحصنة البيضاء" التى يقال عنها أنها تطارد روزمير شولم عندما يموت أحد ساكنيه ؛ "أخشى أن نسمع الآن من إحدى هذه الأشباح" (٥٢٢) وتجيبها السيدة هيلسيث ذات العقلية العملية : "وهل تعتقدين فعلاً يا آنستى أن هناك من يرحل من هنا؟" فترد عليها ربيكا مستهزئة :

آه. بالطبع لا. ولكن هناك أنواع كثيرة مختلفة من الأحصنة البيضاء فى هذا العالم سيدة هيلسيث" وتخرج ريكا المتحضرة والمحكوم عليها بالهلاك وهى تحمل شالها الأبيض فينتهى الفصل الأول كما يبدأ بحوار عن مدى تعلق موتى روزميرشولم ببيتهم.

- ويظهر سر المسرحية المدفون فى الفصل الثانى عندما يعيد كرول التفتيش فى حادثة انتحار أخته وقد أصبح الآن مقتنعاً بتأثير ريكا الخبيث على روزمير. ويذكر كرول زوج أخته بأن تشخيص روزمير لاضطراب زوجته العقلى لم يشاركه فيه أطباؤها الذين اتفقوا "أن حالتها كانت قابلة لتفسيرات أخرى" (٥٢٨) ويكشف لروزمير ما صرحت به بيتا له من أنها ستدمر نفسها "حتى تستطيع أن تكون سعيداً وحرّاً فى أن تحيا كما تمنيت" (٥٢٩) وقبل أن تقفز بيتا وتلقى حتفها بيومين أخبرت أخاها "لم يعد لدى الكثير من الوقت. يجب أن يتزوج جون من ريكا فوراً" (٥٣٠) ويشترك مع كرول فى شكوة حول سلامة حالة أخته العقلية عدوه اللدود مورتينسجارد Mortensgaard، رئيس تحرير الجريدة الليبرالية والذى يزور روزمير ساعياً وراء الحصول على تأييده السياسى ويخبره عن تسلمه لخطاب من زوجته بيتا لم تظهر فيه "آية إشارة" على وجود أى مرض عقلى (٥٣٨) وقد كتبت بيتا إلى مورتينسجارد قائلة له إنه إذا كان قد سمع شائعات "عن أى شئ شائن يحدث فى روزميرشولم" فإن عليه ألا يلقي إليها بالألأ (٥٣٩). ويصر روزمير على أنه إذا كان مورتينسجارد قد كلف نفسه عناء إخباره بنفسه فكان عليه أن يعرف أن "زوجته التعيسة المسكينة لم تكن فى حالة

عقلية سليمة تمامًا، ولكن مورتينسجارد يفسر الأمر قائلاً : "لقد حققت في هذا الأمر أيها القس وعلى أن أقول أنني لم يتولد لدى هذا الانطباع بالمرة" ، وفي حوارها مع ربيكا فيما بعد تعلق السيدة هيلسيث التي سلمت خطاب بيتا "لا أعتقد أنها قد ابتعدت كثيراً" (٥٥١).

- ويتوافق اقتناع روزمير بجنون بيتا مع إصراره على شهوتها المفرطة : "لقد أخبرتك من قبل عن رغبتها الحسية الجامحة التي لم تستطع التحكم فيها - والتي كانت تتوقع مني أن أستجيب لها. آه لقد كانت تخيفني أحياناً!" (٥٢٨) ولكن شخصية روزمير التي أصر إيسن أن يختار مخرج مسرح كريستيانا " Christiana Theatre لمن يلعبها" أكثر ممثل يتمتع بالحساسية والحس المرهف يستطيع المسرح أن يضع يده عليه" (خطابات Letters، ١٨٤٥ - ١٩٠٥ ، ٣٠١) تظهر عليها سذاجة حسية مفرطة مما يثير الشكوك حول أفكاره عن "الرغبة الحسية الجامحة" ويوحى بوجود سبب آخر بخلاف العقم لعدم إنجاب زوجته أطفالاً منه . وعندما يتحدث روزمير مع ربيكا عن علاقته بزوجته يشكو لها قائلاً : "لقد أدركت بالطبع أن صداقتنا سيتم تحويلها وتشويهها عاجلاً أم آجلاً. ليس من قبل كرول فلم أكن لأتوقع منه ذلك أبداً ولكن من قبل كل الآخرين ذوى العقول الملوثة" (٥٤١) ولكن كرول رأى ربيكا في الصباح بتياب النوم في غرفة نوم روزمير. الأمر الذي يجعل حتى أنقى العقول يفترض أن روزمير ورفيقته الجميلة التي يعيش معها لأكثر من عام بعد وفاة زوجته التي كان يمقتها هما في الواقع عشيقان. وفيما بعد تعترف ربيكا لروزمير وهو في حالة من الذهول "بالرغبة

القوية والجامعة" (٥٧٣) التي تشعر بها تجاهه، ومهما تجلت عدم خبرة روزمير في وصفه المبالغ فيه لبييتا "كامرأة مريضة بشهوتها" (٥٤٢) إلا أنه يصبح من الواضح أن روزمير كان يعيش مع امرأتين تحبانه بشدة ولكنه من الناحية الحسية يفقل عن وجود واحدة ويخاف من الأخرى، وبتفضيله لامرأة تحكمها أخلاقياتها كرفيقة حسية عن امرأة أخرى أملت عليها فلسفتها ضرورة إنجابها لطفل منه ما يجعل روزمير ينأى بنفسه عن زوجته "ذات الرغبة المفرطة" ويلقى بنفسه بدون تحفظ وبمنتهى العذرية بين ذراعى رفيقتها : "لقد كنت دومًا دائم التفكير فيك" هكذا يصرح روزمير لرييكا بهدوء "وأتوق إليك وحدك فمعك أنت فقط شعرت بالسكينة وبالسعادة الفامرة التي هي أسمى وأرقى من أية رغبة حسية" (٥٥٥) ومن السهل أن نتفهم مدى إحباط ربيكا عندما يسألها روزمير بسذاجة : "كيف لى أن أبرر اتهام بييتا الشنيع لى ؟ فتجيبه آه. توقف عن الحديث عن بييتا ! ولا تفكر فيها ثانية ! إنك تتحرر منها أخيرًا لأنها ماتت !" (٥٤١).

- وترجع براءة روزمير الحسية إلى حاجته الملحة في اعتبار نفسه منزهاً عن الخطيئة حيث إن إيمانه بقدرته على الارتقاء بمواطنى مدينته يعود إلى يقينه من فطرته الخيرة التي لا تمسها شائبة ولذلك تشكل اتهامات بييتا له "عبئًا ثقيلاً" يحطم إيمانه بنفسه كزعيم أخلاقي، وتقوم ربيكا بملاطفته قائلة : "لقد بدأت تواء في الحياة يا جون. لقد بدأت بالفعل" (٥٤٣) وتحاول إحياء مخططهم العظيم : "لقد أردت أن تنتقل كشخص يدعو للتحرر من منزل لآخر وتكسب عقول الآخرين وإرادتهم ودعمهم لرؤيتك. ويرد عليها روزمير وهو يهز رأسه في حزن "لن

أستطيع أن أشعر ثانية" بذلك الشئ الذى يجعل من الحياة شيئاً عذباً ورائعاً" (٥٤٤) فتحنى ربيكا بنعومة على ظهر مقعد روزمير وتسأله : "وما هو ذلك الشئ يا جون؟" ولدهشتها تتلقى إجابة تختلف تماماً عما توقعته : ليست "لذة الحب" ولكنها "لذة البراءة الهادئة وبينما تتراجع ربيكا مصدومة، لا تستطيع سوى أن تردد كلمته : "نعم البراءة" (٥٤٤).

- وبينما يعقد روزمير عزمه على استرجاع براءته يقرر الزواج من المرأة التى يؤمن بأنها تشاركه قناعاته العميقة بقيمة الشاعر الحميمة التى لا تقوم على الرغبة. "إن ما جعلنا نقرب من بعضنا البعض منذ البداية مما يربط بيننا الآن بقوة هو قناعتنا بأنه من الممكن أن يعيش رجل وامرأة ببساطة كأصدقاء" (٥٤٥). وعلى الرغم من أن بيتا كانت امرأة هستيرية إلا أن روزمير يتحدث عنها بعاطفة حنون : "تلك الروح المسكينة المذبذبة" (٥٠٤) بينما أثناء عرضه للزواج من ربيكا تتحول لفته المفخمة المعتادة إلى لغة مجردة عادية تصل إلى حد القسوة : "والآن ومع غياب بيتا .. غيابها التام .. هكذا يجب أن يكون الأمر ! إننى لن أستطيع أن أكمل حياتى وهناك جثة معلقة خلف ظهري" (٥٤٦) وتصبح رغبة روزمير فى الزواج من ربيكا لمحو ذكريات علاقته المزعجة بزوجته واضحة تماماً فى عرض الزواج الذى يتقدم به والذى تصفه جانيت جارتون Janet Garton بأنه لم يأت فى الصيغة المعتادة : "هل تقبلين أن تكونى زوجتى؟" وإنما : "هل تقبلين أن تكونى زوجتى الثانية؟" (مسرحيات فترة الوسط "The Middle Plays" ١١٢)، وتتساءل جارتون أى عرض زواج هذا ؟ فهو على أقل تقدير

يفتقر إلى اللباقة، وحتى مع رجل كانت له عدة زوجات فإنه بالتأكيد لم يكن ليختار تلك اللحظة بالذات ليذكر المرأة التي يتقدم إليها بدورها في القائمة ، ومع كاتب مسرحى يعنى جيداً اختيار كل كلمة فإن هذا الإقحام يجب أن يكون مؤشراً لشيء ما، وعند تأمل بقية الحديث بإمعان ندرك بوضوح بأن ما قيل عن الزوجة الأولى أكثر بكثير مما قيل عن الثانية^(١١٢) ويبدو من الواضح أنه "فى سبيل إخماد كل تلك الذكريات" عن بيتا يذهب روزمير يائساً إلى ربيكا ليعرض عليها "البهجة والحب" (٥٤٦) فزواجه من ربيكا سيجعله يمحو ذكرى زوجته السابقة وفى نفس الوقت يريح ضميره الذى يؤرقه على موتها : "ستكونين بالنسبة لى الزوجة الوحيدة التى حظيت بها" وهكذا يتم إنقاذ روزمير من نفسه ولا تخدش براءته فيستطيع، كما تقول السيدة الفنج Mrs Alving ، أن يواصل حياته "كما لو كان الموتى لم يعيشوا أبداً فى ذلك المنزل" (٢٣٢).

- وتجد ربيكا نفسها مضطرة للاعتراف بأن روزمير لن يستطيع أن يحرر نفسه أبداً من زوجته الأولى إلا أنها بالرغم من ذلك تتمسك بإيمانها الواهى بأن روزمير لديه "شيء مجيد وعظيم ليحيا من أجله" (٥٥٢) وليكن روزمير يتخلى يائساً عن خططه وهو ينظر عبر النافذة إلى قناة الطاحون - "إن السعادة يا عزيزتى ربيكا هى الراحة أكثر من أى شيء آخر والإحساس الصادق واليقين بالبراءة" (٥٥٤) - ويستمر روزمير فى تعذيب نفسه على عدم مقدرة بيتا على استيعاب "الزواج الروحى" الذى يبطه بربيكا: "لقد رأت علاقتنا بعين الحب الذى تكنه لى وحكمت عليها بنفس الطريقة" (٥٥٥) وتتمسك ربيكا بموقفها : "إن كل

هذه الشكوك والمخاوف والهواجس ما هي إلا لعنة متوارثة في العائلة" (٥٥٦) -

إلا أنها تتأثر بشكل واضح بعذاب روزمير وإذا بزيارة خاصة من كرول تؤثر عليها بنفس الدرجة التي أثرت بها زيارة بريندل السابقة على روزمير وتدفع بها على حافة التردد وتقودها إلى الاعتراف.

- وتتغير نظرة كرول نحو ريكا من امرأة معطاءة إلى امرأة قاتلة فيتبعها بأنها وراء كل ما حدث (٥٥٧) وتذكره ريكا بعاطفته السابقة نحوها وعلى الرغم من اعترافه بأنها قد سحرتة "فمن الذى يستطيع أن يقاوم فتنتك - إذا حاولت فتنته ؟" - إلا أنه يستدرك نفسه بسرعة : "كل ما أردته هو أن تشقى طريقك فى روزميرشولم واستطعت أن تندسى هنا واستطعت أنا أن أساعدك فى ذلك" ويدافع من حاجته إلى نفض انجذابه المستمر إلى ريكا واستيائه البالغ من استقلالها له وعزمه على تبديد تأثيرها على روزمير يعلن كرول بقسوة عن اكتشافه لجذور ريكا الوضيعة كطفلة غير شرعية للقابلة جامفيك Gamvik ودكتور ويست صاحب السمعة السيئة. وتعرض ريكا بعنف حيث إن دكتور ويست لم يظهر في المقاطعة إلا بعد ولادتها، وعندما يذكرها كرول بعمرها حيث إنها فى التاسعة والعشرين وقاربت على الثلاثين تعترف له بما يبطل حجته : "أنا أكبر بعام مما أدعى .. عندما تخطيت الخامسة والعشرين وأنا لم أتزوج بعد شعرت بأننى أتقدم فى العمر" (٥٦٠) وينتهز كرول الفرصة ليسخر من "النساء المتحررات" واضطهادهن لفكرة العمر المناسب للزواج ثم يلعب بورقته الأخيرة : "ولكن قد تصدق تقديراتى على الرغم من ذلك لأن الدكتور ويست كان فى

المقاطعة لفترة قصيرة قبل عام من بدء "مزاولته لمهنته" وتصرخ ربيكا وهى "تلوح بيديها" وتتفنى بغضب عارم مزاعم كروول حتى أنه يطلب منها تفسيراً لرد فعلها المبالغ فيه "كيف تتوقعين منى أن أفكر فى الأمر؟ وبالرغم من خوفها مما يحمله سؤال كروول من تلميحات إلا أنها كانت أكثر ذكاءً من خصمها مما يجعلها تستعيد سيطرتها على نفسها وتلقيه خارج الحلبة : "الأمر بغاية البساطة دكتور كروول فليست عندى أية رغبة فى أن يعتقد الناس أننى ابنة غير شرعية"، ولشدة انجذاب كروول إلى هذا التمويه يصعب عليه فهمها ولشدة ابتهاجه بهذا الدليل الجديد الذى يدل على "تعصب المرأة المتحررة فى هذه النقطة أيضاً" يتوقف عن استجوابه لها ويبدأ بتقريع ربيكا بمحاضرة عن تحررها السطحي. وهكذا تستطيع ربيكا بذكائها وقدرتها على التظاهر من أن تحول بين معرفة كروول بالسبب الحقيقى وراء خوفها من تخميناته ألا وهو أنها كانت عشيقة دكتور ويست.

- وبدافع من عزمها اللإرادى على إنقاذ روزمير من أجل تحقيق مهمته، تقرر ربيكا أن تعترف له بمسئوليتها عن موت بيتا ولكى تمنحه "لذة البراءة مرة أخرى" (٥٦٣) تشرح له كيف تصرفت بالنيابة عنه مع علمها بخوفه من حديثها عن "اختناقه وذبوله" فى هذا "الزواج التعيس" (٥٦٤) ولذلك لم تفعل أى شئ لإثاء بيتا العقيمة والبائسة عن اعتقادها بأنه من واجبها أن تتحى جانباً لتفسح المجال لامرأة أخرى، وكما تفعل "الزوجة الفأرة" فى إيولف الصغير Little Eyolf التى أغوت الصبى المعاق حتى قادتته إلى الماء، تقوم ربيكا بتخليص

روزميرشولم من وجود بيتا المزعج وتزيح عن سيدها عبء المسؤولية : "أنت برئ. أنا التى أغويت بيتا حتى دخلت إلى المتاهة". تلك التى "قادتها إلى قناة الطاحون" (٥٦٥) وهكذا يستطيع روزمير أن يواصل العيش فى جنة عدن بينما تتحمل ريكا اللوم على السقوط. وفى محاولة منها فيما بعد للتلميح إلى التحول الذى حدث فى شخصيتهما، تصر ريكا الملتاعة وهى تتحدث "بصوت متهدج" : "لقد كنت امرأة مختلفة آنذاك عما أنا عليه الآن وأنا أقف هنا أخبرك بكل ما حدث" (٥٦٦ - ٦٧) وتقوم ريكا باعتناق فلسفة التضحية بالنفس التى شجعتها من قبل فى بيتا: "لا يهم ماذا سيحدث لى فالأمر ليس بهذه الأهمية" (٥٦٧).

- ويفشل اعتراف ريكا فى تحقيق هدفه حيث إن ما يمنع روزمير من تنفيذ مهمته هو فى الواقع ضعفه وليس "براءته" المحطمة فهو "رجل اللبن والماء الخارق" كما يصفه جيمس هاينكر James Huneker ، الذى يظل مخدوعاً تماماً فى قدرته على القيادة وتلك الصورة العظيمة التى ترسمها له ريكا لهى خير دليل على قدرة الحب على إساءة الحكم على الأمور. وبعده صفحات يقطعها من الصحف الثورية يخطط الثورى الذى لم يفادر مقعده الأرستقراطى أن يكون مصلحاً اجتماعياً للناس وإذا به ينهار فى المرة الأولى التى يفادر فيها روزميرشولم ليواجه العالم وتثبت سريعاً صحة حكم كرول على عدم قدرة روزمير على القيادة عندما يجتمع كرول وروزمير مع "دائرة أصدقائهم القديمة" فى إحدى المرات وإذا بروزمير يدرك أن عمله للارتقاء بعقول الناس "يتخطى قدراته كثيراً" (٥٧٢).

- وعندما يواجه روزمير فشل حلمه تظن ربيكا أن باستطاعتها الآن أن تلقى عن كاهلها سرها الكبير. وبما أن الهدف من اعترافها هو مساعدة روزمير على استرداد براءته فإنها تحذف كل شئ تعلم أنه قد يثير اشمئزازه أى أنها ستخفى عنه "صلب الموضوع" (٥٧٢). لقد جاءت ربيكا إلى روزميرشولم معتقدة أنها "تستطيع أن تتأقلم بشكل جيد" هناك إلا أنها تعترف لروزمير الذى أصابه الذهول أنها قد فقدت "إرادتها الحرة الجريئة" عندما أصبحت فريسة "لرغبتها الجامحة المحمومة" إليه (٥٧٣) وكانت تلك الرغبة هى التى "دفعت بييتا المسكينة إلى قناة الطاحون" ولكن بمجرد تخلصها من المرأة التى تشاظرها شغفها بنفس الرجل، بدأت ربيكا تمر بتحول عجيب: "لقد سرقت روزميرشولم قوتى، أعاققت جراتى، وأعاققت إرادتى، لقد مضى ذلك الزمن الذى كنت أجرو فيه على فعل أى شئ (٥٧٤) وتجيب ربيكا على أسئلة روزمير: "أخبرنى - كيف حدث ذلك؟" وبأبسط وأقوى الإجابات الممكنة تجيبه ربيكا: "من خلال حياتى معك" فعندما كانت بييتا حية "لم يستطع روزمير أن يكون نفسه أبداً ولكن بمجرد موت زوجته ذات المتطلبات الحسية الكثيرة استطاع القس بطبيعته الروحانية أن يكون حرّاً ليحيا تلك الحياة الروحانية التى طالما تاق إليها وبمشاركتها له لهذه الحياة "حيث السلام والوحدة"، وتقول ربيكا "حيث منحتنى كل أفكارك بدون تحفظ وكل مشاعرك بمنتهى الرقة والروعة" بحيث استطعت أن تحدث "هذا التغيير الكبير فى حياتى والذى امتد حتى أعماق روحى"، وبتخلصها من غريمتها أنتزعت من ربيكا تلك الرغبة الحسية عن طريق نفس

الشخص الذى أثارها : "لقد غادرتى تلك الرغبة الحسية وانزوت بعيداً .. بعيداً جداً" (٥٧٥) وتقوم ريكا بإدلاء اعتراف آخر إلى روزمير وهو ما أسمته "شئ من ماضٍ" يجعلها غير لائقة أخلاقياً لتكون فى روزميرشولم ، إلا أن خوف روزمير من الشهوة والذى يشبه خوف القس مانديرز Manders فى مسرحية الأشباح ، يجعله "يتراجع" أمام كلمات المرأة الساقطة ويقطع عليها اعترافها قائلاً : "كلا .. كلا .. لا تتفوهى بكلمة أخرى.. مهما كان الأمر.. دعينى أنساه" (٥٧٦).

- ولافتقاره للقوة الكافية لتحمل فشله، يطلب روزمير من ريكا إعطاءه سبباً للحياة بأن تثبت له ذلك الحب المجرد من الأنانية الذى تدعيه، وتأتى زيارة أولرك بريندل الثانية إلى روزميرشولم لتعطى روزمير الإجابة على سؤال ريكا الحائر : كيف يمكننى أن أعطيك إثباتاً على حبي؟" (٥٧٧).

- ويستمر بريندل فى محاكاة تلميذه السابق مرتدياً ملابسه وفى طريقه نحو "المنحدر" يأتى إلى روزميرشولم ليمنح روزمير درساً آخر : "أتستطيع أن تعطينى نصيحة أخرى أو اثنتين؟" (٥٧٨) وينصح بريندل روزمير بأن يحتذى به ويعطى "لتلميذه الأثير" درساً حياً على "الشرط الوحيد الثابت" للانتصار فى عمله (٥٧٩) حيث يأخذ بريندل ريكا "برفق من معصمها" وكما يفعل القس الذى يرأس شعيرة دينية يرشدها لاتباع الخطوات الدقيقة لتقديم نفسها قرباناً : "إن المرأة التى تحب (روزمير) ستذهب بسعادة إلى المطبخ وتبتر خنصرها الأبيض الرقيق - هنا - عند المفصل الأوسط بل وأكثر من ذلك فإن هذه السيدة المحبة

السابق ذكرها ستقوم بنفس السعادة بقطع أذنها اليسرى الرائعة التكوين" (٥٧٩ - ٨٠).

- وبينما يتم توظيف بريندل وهو فى طريقه للنسيان ليقوم بدور شبيه روزمير، تقوم بيتا بدور شبيهة ربيكا ويعيد مشهد ربيكا وهى تقطع أجزاء من جسدها من أجل روزمير ذكرى بيتا وهى تقدم نفسها قرباناً. وَيُنبئ مشهد بتر الأصبع والأذن بواقعة الانتحار المزدوج لربيكا وروزمير ويؤشر بتحطم الرغبة الحسية التى ينطوى عليها "انتصار" روزمير.

- وبينما يطفى الحزن على ربيكا لفشل روزمير فى تحقيق المهمة التى شجعتة عليها، يملكها اليأس حول مقدرتها على إقناعه بمحاولة الارتقاء بشخص واحد على الأقل ألا وهو ربيكا نفسها. ويعطيها حلاً يثير قشعريرة فى نفسه وهو يحاكي بطل القصيدة التى تحمل اسمه روزمير ميرمان Rosmer Merman الذى يفوى المرأة التى تحبه إلى داخل مملكته المائية: "هل لديك الشجاعة والإرادة - أن تفعل من أجلى الآن - الليلة - بسعادة - كما قال بريندل - ما فعلته بيتا من قبل ؟" (٥٨٢) ويدعى روزمير بأن اختيار ربيكا للموت سيجعله يستعيد إيمانه بقدرته على "الارتقاء بروح الإنسان" ويبدو غرور روزمير وخداعه لنفسه الواضحان فى هذا التبرير أقل بشاعة من اللذة التى يشعر بها عند مشاهدته لامرأة أخرى مترنحة تتبع سابقتها إلى قناة الطاحون: "إننى أراك فى خيالى بوضوح وأنت تقفين فوق القنطرة - هناك فى المنتصف وأراك الآن وأنت تميلين

فوق السياج وتترنحين مسحورة فى الخارج - وتتحنين إلى أسفل نحو المياه، ونحو قناة الطاحون! ويمسك روزمير رأسه بكفيه وهو يتمتم بدون وعى : "إن الأمر كله عبارة عن خيال مريض-!" ويبدو لوهلة مذعورًا من اقتراحه - "ولكن هذا - إنه لجنون ! إما أن تغادرى أو تبقى هناك ! وسأثق بكلامك مرة أخرى" ولكن عندما تصر ربيكا - "لن أحتمل المزيد من التردد والهروب وإلا فكيف ستثق فى أية كلمة شرف أتعهد بها إليك بعد الآن؟" - ويجيب روزمير - "ولكننى لا أريد أن أراك تهزمين" مما يؤكد أن سبب تراجعته عن مطلبه ليس إنقاذ حياتها وإنما حجته هى - "لن تستطيعى أن تلحقى ببييتا أبدًا" - ويستمر فى طرح فكرته وقناعته بها على نحو يجعلها أكثر بشاعة وقسوة "ولكنك لست كبييتا ولا تحكمك نفس النظرة الملتوية للحياة". ورغم أن انتحار بييتا جاء نتيجة رؤية مشوهة للواقع إلا أنه لا يؤثر على رغبة روزمير فى أن تحذو ربيكا حذوها فسواء كانت المرأة التى تحبه عاقلة أم لا ، فعليها فى كل الأحوال أن تثبت ذلك بالموت.

- ولم يكن روزمير بحاجة لأن يقلق من قرار ربيكا : "إن تفكيرى الآن أصبح مرتبطاً بروزميرشولم وعلى أن أكفر عن خطيئتى" (٥٨٢) وتدفع ربيكا ثمن موت بييتا وفى نفس الوقت تقدم نفس التضحية التى قدمتها بييتا من قبل : "إن موتى سينقذ كل ذلك الخير بداخلك" إلا أن روزمير قد ودع حلمه نهائياً ويعترف ببساطة متناهية "لم يبق فى شئ يستحق الإنقاذ" وترد عليه ربيكا : "كلا، لا زال هناك الكثير" وتكرر عليه هذا الاعتراف الذى ينسف المبرر الوحيد لموتها وتؤكد قرارها بكلمات تدل على تحولها التام إلى شخصية بييتا: "أما أنا - فمن الآن

فصاعداً لن أكون أكثر من مجرد طُعم في البحر يتدلى كثقل ميت من فوق السفينة التي تحملك إلى الأمام وعلى الآن أن أغادر السفينة" (١٠) . ويقرر روزمير أن يرافق ربيكا إلى قناة الطاحون مما يدل بالفعل على أنه "لم يبق شئ يستحق الإنقاذ" مما يؤكد أن تضحية ربيكا ستذهب سدى وتجزع ربيكا وهما يقتربان من النهاية وتسأله ثانية عما إذا كان يرغب فعلاً في أن يموت : " وماذا إن كنت تخادع نفسك ؟ ماذا إذا كان الأمر وهماً ؟ إن لم يكن سوى أحد تلك الخيول البيضاء التي تحوم حول روزميرشولم ؟" (٥٨٢) ويجيبها روزمير "قد يكون الأمر كذلك" - الأمر الذي ينم عن شدة اللامبالاة بالحياة والتي تستقر في أعماق الشخصية.

- وعندما تأخذ ربيكا مكان بيتنا يباركها القس السابق أثناء استعدادها للتضحية بنفسها: "ها أنا الآن أضع يدي فوق رأسك وأعلنك زوجة شرعية لي" (٥٨٤) ويقوم الزوجان بتبادل عهد الحب التي تحمل رائحة الموت وتعلن اتحادهما القصير :

روزمير:

يجب أن يذهب الزوج مع زوجته كما تذهب الزوجة مع زوجها.

ربيكا:

ولكن أخبرني أولاً : هل أنت الذي ستذهب معي أم أنا التي سأذهب معك ؟

روزمير:

لن نستطيع أبداً أن نتبين حقيقة هذا الأمر بالفعل.

ريكا:

لا زلت أريد أن أعرف.

روزمير:

إن كلا منا يتبع الآخر يا ريكا . أنا أتبعك وأنت تتبعينى (٥٨٤)

إن ثنائى الحب الذى يرتبط بهاتين الكلمتين "أنت / أنا" "أنا / أنت" يستحضر إلى الذهن ابتهالات فاجنر إلا أن العاشقين يموتان من أجل عاطفة قاتلة ولكنها تنقصر فى النهاية بينما يُنفى إله الحب خارج روزميرشولم ويجتمع الزوجان فى عناق على الجسر هو الأول الذى يجمع بين جسديهما.

- "إن طريقة روزمير فى الحياة تدعو إلى التسامى كما قالت ريكا التى ارتدت عن مبادئها الأولى، إلا إنها أيضاً "تقتل السعادة" (٥٧٥) وكان يمكنها أن تقول ببساطة : "إنها قاتلة". ويكتب رولو ماى Rollo May عن تلك التبادلية بين الإرادة والحب قائلاً "إن كليهما يصف شخصاً وهو فى مرحلة يحاول فيها أن يمد يده إلى العالم ويتحرك نحوه ساعياً إلى إحداث تأثير فى الآخرين أو فى ذلك العالم المجرد من الحياة" إلا أن ذلك الشغف قد أُنتزع من ريكا وأجبرت على أن تدخل فى حالة من الجمود مما جعلها تفقد "قوة التأثير" (٥٧٤) : "إن أسلوب الحياة فى روزمير أو أسلوبك أنت فى الحياة" كما تشرح لروزمير قد "قتل

إرادتى .. جعلنى لا أصلح لشيء! لم أعد سوى عبدة لقوانين لم تعينى مطلقاً من قبل". (٥٧٥) وبانحدارها من فينمارك Finmark ذات الطبيعة الوحشية فى النرويج إلى "ظلمة مناطق جاليلين Galilean" قام روزمير بترويض ريكا وارتدت عن مبادئها لتعتق "الإله الأبيض" ، إله المعاناة ونكران الذات، والذى صاحب مجيئه إلى هيوردس Hjordis احساس بالرعب فى نهاية مسرحيته الفايكنج فى هيلجيلاند The Vikings at Helgeland . وقبل وصول بريندل ليلقى موعظته حول تشويه ريكا، يقول روزمير لريكا يائساً إنه لم يعد لديه شيء ليحيا من أجله وبشيء من القوة المتبقية بداخلها تجيبه: " آه ولكن الحياة تجدد نفسها .. دعنا نتمسك بها يا جون حيث إننا سنفادها تقريباً" (٥٧٧) إلا أن "حنين روزمير إلى ذلك الفراغ الكبير" يماثل بديله فيجعله "معلقاً بالمنزل" نحو قناة الطاحون. وتختتم كلمات السيدة هيلسيث البسيطة المسرحية قبل إنزال الستار - "لن تجدى المساعدة الآن - لقد أخذتهم السيدة الميتة" (٥٨٥) وتفسر الانتحار المزدوج على أنه انتقام الزوجة المتوفية ممن أساءوا إليها. ولا يطلب روزمير من ريكا أن تقتل نفسها للتكفير عن ذنبها فى موت بيتا وإنما لإثبات حبها له وبينما تقتل بيتا نفسها لإثبات حبها لسيد منزل روزميرشولم، تحذو ريكا حذوها وتصبح بذلك الزوجة الثانية التى تموت فى هذا المنزل بعد أن حلت محل بيتا.

- وتقف روزميرشولم قلعة الجمود التى لا يبكى صفارها ولا يضحك كبارها وهى تشر تأثيرها القاتم عبر المقاطعة كما لو كانت نوعاً من الطاعون" (٥٥١)، وتصبح بذلك عدوا للبهجة وللحب وللحياة، وتنتهى المسرحية نهاية غريبة تحمل

شيئاً من المواساة فروزمير هو آخر نسل عائلته وبإلقائه بنفسه هو وربیکا فى
قناة الطاحون فإنه أيضاً يطوى صفحة روزميرشولم إلى الأبد.

تأقلم إيليدا Ellida وبوليت Bolette

المرأة القادمة من البحر The Lady From the Sea

ما الحب إلا روح متحررة

مثل ذلك النوع من النساء اللاتى يرغبن بالحرية

ولا يقيدن أنفسهن كالعبيد

وكذلك الرجال إذا ما قلت ذلك

(تشوسر Chaucer "قصة فرانكلين" "Franklin's Tale" ٥٩ - ٦٢).

- يرى بول Bull أن انفماس إيسن فى ذلك التغيير الذى يحدث فى شخصية
ريبكا هو ما دفعه فى مسرحيته التالية لأن يصور العلاقة بين إيليدا وانجيل
Ellida Wangel والبحار كقصة أخرى تصور سطوة الرجل على المرأة (H ١١ :
٢٥)، وتشترك المسرحيتان فى وجود حدث ثان مكمل لهما حيث تشترك ريبكا
ويست وبطلة السيدة القادمة من البحر فى أن كليهما أتت من نفس الأصول، من
الأراضى الشمالية فى النرويج ذات الطبيعة المتوحشة، كما تشترك البطلتان

أيضاً في ارتباطهما بالبحر حيث تنشأ ريكا بجانب البحر بينما تكبر إيليدا في جزيرة وسط البحر. ويشير بريندل إلى ريكا : "حورية البحر المغوية" (٥٧٩) وهو نفس الوصف الذي يُشار به إلى إيليدا واجنل. ويؤدي انتقال المراتان من البرية إلى منطقة الترويض إلى حدوث صراع ينتهى بترويضهما ولكن يأتى تأقلم ريكا مع البيئة الجديدة مميتاً بينما يمنح إيليدا حياة جديدة، وهكذا تنتهى السيدة القادمة من البحر نهاية سعيدة بخلاف سابقتها.

- قضت عائلة إيسن صيف عام ١٨٨٧ على ساحل جوتلاند Jutland بالدنمارك وكانوا يقضون أغلب الوقت في منتجع سابى Saby الذى يطل على البحر حيث تستطيع سوزانا أن تقوم بنزهاتها الطويلة فى الغابات القريبة بينما يمارس إيسن هوايته فى النظر إلى البحر وهو يفكر فى مسرحيته التالية. وفى سابى يتعرف إيسن على قصة الكاتبة المحلية آدا رافنكايلد Adda Ravkilde التى انتحرت وهى فى الحادية والعشرين من عمرها ويقوم بزيارة منزل رافنكايلد وقبرها ويقرأ أعمالها باهتمام كبير. وتحكى قصتها القصيرة "الانتصار باهظ الثمن" "Pyrrhic Victory" عن قصة ذلك الزواج الذى تتمنى فيه الزوجة أن تصبح كاتبة وتتحدى زوجها الذى يطالبها بتكريس حياتها له. ويصور إيسن ذلك الصراع فى مسرحيته السيدة القادمة من البحر فى ذلك الجدل الذى ينشأ بين لينجسترد Lyngstrand وبوليت Bolette حول وظيفة الزوجة فى الزواج وتكرر فى السيرة الذاتية لرافنكايلد فكرتها حول الرغبة البالغة فى الهروب من المدينة الصغيرة إلى العالم الواسع وهو حلم حققه إيسن لبوليت. ويتكرر فى

أعمالها موضوع آخر يدور حول شابة صغيرة تخسر معركتها للتغلب على حبها المدمر لرجل والذي يستحوذ عليها تمامًا، ويصور إيسن هذا الارتباط المدمر في علاقة بطلة مسرحيته إيليدا وانجيل بالبحار.

- ويحمل موضوع عبودية المرأة للرجل تشابهًا واضحًا لتجربة ماجدالين ثورسين Magdalene Thoresen التي عرف عنها أنها قد أثرت بشكل عام على تصوير إيسن لشخصية إيليدا وانجيل (والتي أطلق عليها إيسن في البداية اسم "ثورا" Thora) حيث إن علاقة الحب التي تربط إيليدا بفن Finn الفامض والذي له تأثير السحر عليها تستحضر إلى الذهن التجربة المشابهة لماجدالين كراف مع رجل من أيسلندا أثناء دراستها. وبعد عدة علاقات عابرة في بداية حياتهما تتزوج كلا المرأتين من رجال يكبرونهما سنًا وتقريبًا في عمر آبائهما لتأمين حياتهما ماديًا. وبغض النظر عن ماضيها فإن تأثير ماجدالين ثورسين على بطلة إيسن يظهر بشكل خاص في ارتباطهما الحميم بالبحر حيث ترى نفسها كمخلوق برمائي أو كامرأة عجوز تعيش على الشاطئ الدنماركي، وأحيانًا أخرى ترى نفسها زائرة تشير نحو البحر: "أليس المكان خلابة هنا؟ آه .. أنا أنتمى إلى البحر. إنه يجذبني إليه يجذبني إليه" (H ١١ : ٢٦) . وتمارس إيليدا وانجل السباحة بشكل يومي خلف الجرف الذي يطل على البحر مما يجعلها تشبه إلى حد بعيد ماجدالين ثورسين التي اعتادت السباحة في البحر حتى السبعينيات من عمرها، ويجعل إيسن بطلته تردد شكوى حماته من أن مياه الجرف قريبة جدًا من الأرض كما أنها راكدة وغير صحية.

- وتعتبر السيدة القادمة من البحر مسرحية مستوحاة من الفلكور الشمالى عن البحر حيث أن روح المياه التى توصف بصفات ذكورية "النوك " Nokk عادة ما ترتبط بالأنهار وجداول المياه ولكنها أحياناً ما ترتبط أيضاً بالبحر وأغانيه الساحرة التى تغوى ضحاياها وقدرته على إلقاء اللعنات الخطيرة، ويبدو أن هذا المخلوق كان مألوفاً لدى إيسن حيث إنه يظهر فى قصائده ويتعرف إيسن على " الهافمند Havmand " أو عريس البحر كما يطلق عليه من خلال مجموعة من القصائد النرويجية والدنماركية التى قرأها فى بداية حياته ككاتب. ومثل النوك، فإن الهافمند مشهور بقدرته على الإغواء إلا أنه أكثر رقة من أنثاء "الهافرو Havfru" أو حورية البحر المعروفة كذلك بقدرتها على الإغواء. وتنتشر خرافة أخرى مهمة فى القصص الشعبية الشمالية عن حورية البحر الموجودة منذ الحقبة المسيحية وبعدها وهى حورية بحر "طيبة" تتمنى أن تصبح آدمية لكى تمتلك روحاً. ومن أكثر الروايات شيوعاً تلك التى كتبها هانز كريستين أندرسن Hans Christian والمعروفة باسم حورية البحر الصغيرة **The Little Mermaid** والتى كان يعرفها إيسن أيضاً، كما يضم الأدب الشعبى روايات عديدة عن حوريات بحر تم أسرهن وإبعادهن عن موطنهن حيث يعشن تعيشات وتموت بعضهن فى بيئة غريبة. وأثناء كتابة مسرحيته استوحى إيسن من كل تلك الحكايات كما حلا له حيث إن شخصية "عريس البحر" عنده لديه فعلاً القدرة على الإغواء كما أن "حورية البحر" عنده تقع أسيره فى شرك عالم البشر إلا أنها على الرغم من ذلك تحلم بأن تكون جزءاً منه.

- وفي البداية أختار إيسن لمسرحيته اسم **هافروين Havruen** أو **حورية البحر** وقد يكون التغيير بعد ذلك إلى **Fruen fra Havet** (السيدة القادمة من البحر) جاء نتيجة إدراكه أن إصرار النص على تشبيه إيليدا بحورية البحر يتطلب منه عنواناً يصنع فارقاً بسيطاً بين الشخصيتين، وفي المشهد الأول من المسرحية يتحدث بوليستيد Ballested الذي يتم توظيفه ككورس عن لوحته المعروضة باسم "حورية البحر الميتة" حيث تتمدد حورية بحر تم إبعادها عن موطنها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة في إحدى البرك التي صنعها المد والجزر" (٥٩٤) ويشرح بوليستيد أن سيدة المنزل هي التي أوحى له بهذه الفكرة وتخرج إيليدا بنفسها من البحر لتشارك باللعب ويتدلى شعرها المبتل على كتفها ويحييها زوجها : "ها قد جاءت حوريتي البحرية" (٦٠٣).

- ويعود إيسن إلى الحبكة الدرامية في العيد في **سولهاوج Feast at Solhoug** ، كوميديا الحب **Love's Comedy**، **الفايكنج في هيلجيلاند Vikings at Helgeland** والأشباح **Ghosts**، حيث يضع بطولته بين رجلين يتصارعان عليها إيليدا تحب الرجل الذي تزوجته بدافع من الواجب إلا أنها لا زالت أسيرة لذكرياتها مع البحار الفنلندي الذي زفت إليه منذ سنوات عندما ألقى بخاتميها في البحر ، وتأتي عودة ذلك البحار ليسترد زوجته فتعجل بظهور أزمة المسرحية التي تعتبر "مسرحية عن الزواج" وكذلك خرافة.

- وتحمل إيليدا، ابنة حارس الفئار اسماً ينتمي إلى الفايكنج وهو النسخة الأنثوية من "إيليدي Ellidi" وهو FridtJop الجريء صاحب السفينة الشجاعة

التي تصارع الحياة وهي تتدفع عبر الأمواج. ويقوم الدكتور وانجيل الأرمل بانتزاع امرأته البحرية من جزيرتها المنعزلة ويضعها في منزله في مدينة تقع على البر الرئيسي ويعزلها في منزله ولا يسمح لها بتحمل أى نوع من المسؤولية كما يفصلها عن ابنتيه اقتناعاً منه أن "تلك الأمور تتجاوز قدرتها" (٦٥٦) "فهو قد أرادها تمامًا كما هي" (٦٥٧). ويقوم ببناء مكاناً خاصاً لها على شكل تعريشة خضراء فوق المرج الأخضر وهو ملائمٌ لامرأة جاءت من البرية أكثر من الشرفة التي ترتادها ابنتاه.

- وتعانى إيليدا من اكتئاب غامض انتابها منذ موت طفلها فهي لا تقيم أية علاقة حسية مع زوجها وتعيش حالة من الحزن العاطفى والعقل لا يستطيع زوجها أن يداوئها بالعقاقير فيقرر أن يجرى عليها علاجاً مختلفاً فينتقل معها إلى البحر حيث "تعود صغيرته المريضة المسكينة إلى موطنها ثانية" (٦٢٣) فزوجته لا تنتمى إلى منزل يسكنه البشر وإنما إلى البرية، ليس إلى الحضارة ولكن إلى الطبيعة، ويتصرف الزوج الطبيب بشكل أبوى ليداوى حوريته البحرية المريضة عن طريق إعادتها إلى بيتها.

- إلا أن هذا الحل يفزع إيليدا التي تروى لزوجها قصة علاقتها بالبحار لتقنعه أن عودتها إلى البحر سيعرضها لمصدر شقائها. وتشبه قصة إيليدا سيناريو هاجنر عن الشخصيات والقوى الخارقة التي تتجاوز حدود البشر فتصف ابنة حارس الفئار بشكل مدهش "مشهد البحر المتلألئ تحت أشعة

الشمس" و"الحيتان والدلافين وعجول البحر التي تتمدد على الشاطئ تحت شمس الظهيرة الدافئة" (٦٢٦) وكان البحار هو إله البحر وكل هذه المخلوقات تنتمي إليه" - وهي كانت حوريته - "لقد شعرت أنتى أنا أيضاً أنتى إليهم". وفى أحد الأيام تتلقى إيليدا رسالة تخبرها بأن تلتقى حبيبها عريس البحر عند البر الرئيسى حيث يخبرها أنه قد قتل قبطانه فى حالة دفاع عن النفس وكان مجبراً على الرحيل، ويأعلانه بأنهما سيزفان نفسيهما إلى البحر يلقي بخاتميهما إلى البحر ثم يتركها. وعندما فكرت إيليدا فى تجربتها خلصت إلى "أن الأمر كله كان ضرباً من الجنون ولا معنى له" (٦٢٧) وعلى الرغم من أنها كتبت إلى البحار إلا أن الأمر ينتهى تماماً وتتساه إيليدا حتى "يعود" بشكل مخيف أثناء حملها منذ ثلاث سنوات ولا زالت تستطيع أن تراه وهو يرتدى دبوسه المصنوع من اللؤلؤ لأبيض والأزرق "مثل عين سمكة ميتة" (٦٣١) وطفلها الذى عاش لشهور قليلة فقط كان يحمل نفس لون عين البحار التي تتغير مع لون البحر.

- ويكمن سر ابتعادها عن زوجها فى خوفها المرضى من أن البحار قد "استحوذ" على جسد وانجيل ليكون أباً لطفلها المريض. وإذا كانت إيليدا تخلط بين الرجلين لا شعورياً فيعود ذلك إلى أن زواجها هو النسخة البرجوازية من الملحمة الرومانية السامية على تلك الجزيرة. وفى المواجهة التي تحدث بين الغريب ووانجيل يتمسك كل منهما بالمرأة التي يؤمن أنها ملكه. ويعلن الغريب أن إيليدا "تنتمي إليه" بالقوة الملزمة "للزواج" السابق (٦٤٤) بينما يشير وانجيل إلى إيليدا باستمرار بضمير الغائب بالرغم من حضورها، فهو يشير إليها بلقب

"زوجتي" مصرًا على أن "ابنة حارس الفنار" ملكه وحده (٦٤٣ - ٤٤) وأثناء ذلك تظل إيليدا موضوع النزاع بين الرجلين متعلقة بذراع زوجها وهى فى حالة من الذعر وترجوه "لينقذها" وقد استقر فى ذهنها نظرة زوجها إليها كامرأة مريضة لا حول لها معتمدة كلية على زوجها.

- وتتغير فكرة إيليدا عن نفسها عندما يفهم الغريب زوجها برده : "إذا جاءت إيليدا معى، فيجب أن تأتى بإرادتها هى وحدها" (٦٤٤) وبينما يعتبر وانجيل هذا الأمر ضريبًا من الجنون إلا أن الأمر يختلف بالنسبة لإيليدا : "لقد لخصت الأمر كله فى هاتين الكلمتين مثل شعاع من النور وأستطيع الآن أن أرى الأمور واضحة كما هى" (٦٦٣). ويبدو أن لحظة التحويل التى تمر بها إيليدا قد جعلتها تدرك أن سر تعاستها مع زوجها وانجيل ينبع من "الحقيقة الصريحة والبسيطة" التى تخبره بها وهو أنه "اشترأها سعيًا وراء حياة جديدة"، حيث إنه قد تقدم للزواج منها وقبلت هى "عرضه" ولم يتسن له أن يعرفها جيدًا، مثله مثل ذلك الغريب، إذ أنه قد رآها "مرتين فقط" وببساطة "رغب فيها" (٦٦٢) وبموافقتها على ذلك الزواج فقد "باعت" إيليدا نفسها : "إن أحقر الأعمال وأفقر الظروف لربما كانت أفضل لها لو أنها قد أختارتها بنفسها بإرادتها الحرة" (٦٦٣). ولأن إيليدا لم تأتِ إلى وانجيل بحريتها فإن ما بينهما لا يعد زواجًا بالفعل ولذلك فهى ترجوه أن "يحل عقد الزواج" (٦٦٣ - ٦٤). وترفض إيليدا الاستكانة تحت عباءة الزوجة الضعيفة المعتمدة على زوجها: "يجب أن يكون لدى حرية الاختيار" (٦٦٥) ويصاب وانجيل بالذعر من احتمال أن تفكر إيليدا بتركه من أجل الغريب إلا أن زوجته

تذكره بأن معرفتها به لم تزد عن معرفتها بذلك الغريب، وبالرغم من ذلك "ذهبت" معه، واتباعها لطبيب يعرض عليها أن يعولها مدى الحياة ليس بالضرورة شكلاً دفاعياً أفضل من اتباعها لبحار يجوب البحر حيث إنه بمجرد أن أخذ وانجيل حوريته البحرية إلى المنزل شعرت هناك بنفس العزلة والانقطاع التي شعرت بهما عند البحر. وتعلق إيليدا على ذلك بأنه إذا كانت شعرت بذلك فلن تستطيع الاستسلام، وباستثناء علاقتهما الحميمة فقد ظلت إيليدا "خارج (حياة وانجيل) تماماً" لأنه هو "وحده" أراد لها أن تكون كذلك (٦٧٢) وعن طريق عزل وينجل لكنزه العجيب فقد قطعها تماماً من الحياة على الأرض : "والآن ليس لدى ما يربطني بالمكان هنا - لا يوجد أساس - ولا شئ لأستند إليه ولا حافز يدفعني نحو كل الأشياء التي كان من الممكن أن تمثل روابط عميقة وقوية تربطنا ببعضنا البعض" (٦٧٢).

- وعندما يعود الغريب ليسمع قرار إيليدا يظل وانجيل متشبثاً بدوره الأبوى: "ليس لزوجتي أى اختيار فى هذا الأمر. سأقرر بالنيابة عن كلينا - وسأدافع عنها - فيما يخصها" (٦٨٤) وتقاوم إيليدا زوجها بصلافة وتذكره بأنه يستطيع أن يحبسها لكنه لا يستطيع أن يتحكم فى "أحلامها ورغباتها - لن يستطيع تقييد هذه الأشياء" (٦٨٥) ويخشى وانجيل أن يؤدى احتجازه لإيليدا بالقوة إلى دفعها نحو حافة الجنون فيحلبها فجأة من عقد زواجهما ولأنها قد صارت قريبة جداً من قلبه يترك لها "حرية الاختيار" على "مسئوليتها الخاصة". وبدا الأمر كمعجزة شفائية فتصبح إيليدا: "إن ذلك يغير كل شئ" وكما لو أن حب وانجيل لزوجته

قد طرد ذلك الشيطان الذى يطاردها ويصبح ذلك الغريب لها ليس أكثر من مجرد "رجل ميت جاء من البحر - وها هو الآن يعود إليه مرة أخرى" (٦٨٦) وستعود الآن إلى زوجها "لأننى آتى إليك بحريتى - ووحدى" (٦٨٧) وفى نهاية المسرحية يكمل باليستيد اللوحة التى تتجسد فيها إيليدا كحورية بحر ويعلق قائلاً بأن حوريات البحر يمتن إن تركزن على البر إلا أن "البشر بإمكانهم التأقلم" (٦٨٨) وتبتعد الباخرة الكبيرة فوق الخليج البحرى وهى تحمل الغريب عائدة به إلى البحر، وكانت تلك هى السفينة الأخيرة قبل حلول فصل الشتاء وقريباً ستتجمد كل تلك الأزقة البحرية لتنتهى أيام سباحة إيليدا فى البحر إلا أنها لن تفتقدها لأن حورية البحر قد تحولت إلى آدمية و "بمجرد أن تصير كائنًا برياً يستحيل أن تعود لسيرتها الأولى ثانية" (٦٨٨).

- وتأتى نهاية الحبكة الدرامية فى زواج وانجيل مناقضة تماماً لنهاية بيت الدمية حيث إن "معجزة الزواج الحقيقى"، كما تقول نورا، تحدث عندما يتوقف وانجيل عن معاملة زوجته كما لو كانت ملكية خاصة تابعة له ويبدأ بالتعامل معها كإنسانة حرة ويولد هذا التأقلم نوعاً من الحب يستطيع أن يتغلب على الماضى ويتيح للزوجين أن يبدأ من جديد "بالذكريات المشتركة فى حياتنا" كما تقول إيليدا (٦٨٧).

- وتعتبر السيدة القادمة من البحر هى أسعد مسرحيات إيسن الناضجة إذا استثنينا الحبكة الدرامية الفرعية الشريرة فى المسرحية حيث تحدث مفارقة بين

"الكوميديا الاحتفالية" للزوجين وانجيل اللذين "يتزوجا من جديد" والدراما السوداء لبوليت ابنة وانجيل.

- كان لافتتاح البرلمان النرويجى لجامعة كريستيانا Christiania University (المعروفة الآن بجامعة أوسلو) للسيدات فى عام ١٨٨٢ تأثيراً كبيراً على الحبكة الدرامية الفرعية فى مسرحية إيسن حيث إن الجامعة قد افتتحت قبل ٦ سنوات فقط من إصدار السيدة القادمة من البحر. وقد وعد دكتور وانجيل بوليت بأن تواصل الدراسة هناك إلا أن ليبراليتها المتتورة اختفت تماماً عندما ماتت زوجته، وأصبحت بوليت وانجيل مدبرة منزل أبيها واستمرت فى أداء وظيفتها لعدة سنوات بعد زواجه الثانى، ولعبت الابنة المطيعة دور الزوجة البديلة حيث كانت ترعى أختها الصغيرة هيلدا Hilda وتدير شئون المنزل وتقلق من شرب أبيها للخمر، وأخذت تتقبل تربيئات أبيها المحبة على رأسها وتتفهم انشغاله فى مرض زوجته، وفى الوقت القليل لها عندما تنتهى من إدارة المنزل تقرأ بوليت كتباً عن الموضوعات التى كانت ترغب فى دراستها وتحلم بالهروب من "بركة الأسماك"، كما تسمى المدينة المنعزلة، إلى العالم الواسع (٦٢٥).

ويصل معلم بوليت السابق أرنهولم Arnholm ليكون مستمعاً متفهماً لها حيث تتحدث معه عن إحباطها وهى تتأرجح ما بين شعورها بالذنب والامتناع، فهى تكره رحيلا عن والدها الذى تحبه إلا أنها تعتقد أن من الظلم أن تضحى بحياتها من أجله، وتردد بوليت كلمات نورا هيلمير : "إن لدى التزاماً تجاه نفسى

أيضاً" (٦٣٧) ويشجعها تعاطف آرتهولم معها فتطلب منه أن يُذكر أباه بوعده لها إلا أن دكتور وانجيل الذي أعلن من قبل عن استعدادة للتضحية بأي شئ في سبيل زوجته وابنتيه يتراجع عن موقفه ويخبره أن دراسة بوليت الجامعية "أصبحت أمراً غير ممكناً على الإطلاق" (٦٧٤). ولا تطول خيبة أمل بوليت كثيراً عندما يبلغها آرتهولم بقرار والدها حيث يصمم آرتهولم الثرى أن يمنحها ما حرّمها منه والدها. وتطير بوليت فرحاً بكرم معلمها العجوز إلا أن سعادتها ليست بأدوم من خيبة أملها السابقة حيث إن قبولها لعرض آرتهولم مشروط بقبولها أن تكون زوجته وتتراجع بوليت وتصف الأمر كشئ "لا يمكنها تصوره" : "لقد كنت أستاذي ولا يمكنني أن أتصور علاقتي بك على أي نحو آخر" (٦٧٧) وبينما يتمسك آرتهولم بعرضه تكرر بوليت رفض نورا لمساعدة رانك Rank عندما تعلم بحبه لها فترفض بوليت أيضاً أن تساعد نفسها على حساب آرتهولم "لا أستطيع أن أقبل منك أي شئ الآن - لا شئ بعدما سمعته" (٦٧٨) ولكن مثل جولدستاد Guldstad في كوميديا الحب يصير آرتهولم على الحصول على السيدة الصغيرة سواء أرادته أم لا فمشاعرها لا تعنيه فكل ما يهيمه هي وجودها فحسب ويسألها بيرود إذا كانت "تفضل أن تبقى في المنزل والعمر يتسرب من بين أصابعها" عن أن تتزوجه وتحصل على التعليم الذي تريده ويذكرها بخيار هوبسون Hobson الذي ستواجهه بعد موت أبيها فسيكون عليها إما أن "تقف وحيدة وعاجزة في هذا العالم" وإما "أن تتزوج رجلاً" من المحتمل أيضاً ألا تشعر ناحيته بأية عاطفة" (٦٧٨) ويدافع شعورها بأنها محاصرة تقبل بوليت الصفقة

فإذا كان بإمكانها "أن تعيش في هذا العالم" وتدرس أى شئ تريده فبإمكان
آرنهولم أن يتزوجها (٦٧٩).

- ويختلف زواج المصلحة عند بوليت عن الزيجات السابقة الأكثر تقليدية
لنساء إيسن المدمات مثل مارجت Margit وسفانهيلد Svanhild وهيلين ألنج
Helen Alving وزوجة والد بوليت اللاتى تعقد كل منهن زواج المصلحة بدافع من
واجبها كامرأة، أما بوليت وانجيل فتتزوج لتحصل على التعليم، فإن كان من الظلم
أن تتزوج تلك السيدات لتحقيق الأمان المادى لهن أو لعائلاتهن فإن اضطرار
بوليت للزواج من رجل لا تحبه لتحقيق حلمها فى التعليم يبدو مشيناً وأكثر ظلماً.
وتشبه بوليت دينا دورف Dina Dorf فى أعمدة المجتمع Pillars of Society
فى رفضها لعبودية المرأة ورغبتها فى الهروب من بيئتها الإقليمية وشغفها
بالتعليم، ولكن تحصل دينا على الحب بجانب الحرية والتعليم - حيث إنها تسافر
إلى أمريكا وتتعلم وإلى جانبها رجل تُحبه - وعلى العكس منها فسيكون على
بوليت أن تشارك الفراش مع رجل تنظر إليه "كشخص عاجز" (٦٠٠) ولا
يستطيع المرء أن يصدق أن مباحج الحياة الثقافية ستعوضها عن كونها زوجة
لآرنهولم. وكما تتردد سفانهيلد فى كوميديا الحب وتؤجل موعد زواجها، تطلب
بوليت من خطيبها عدم إعلان خطوبتهما. وتعد قصة زواج المصلحة التى تبادل
بوليت نفسها فى مقابل تحقيق الذات صفقة متناقضة محكوم عليها بالفشل مثل
سابقتهما الأكثر تقليدية.

- وتستوحى السيدة القادمة من البحر من كل من أعمدة المجتمع وبيت الدمية مناقشاتها المباشرة حول موضوع الزواج وعلى نحو أكثر سذاجة من تروفالدهيلمر Torvald Helmer وأكثر حماقة من بيرنك Bernick رورلاند Rorlund يجسد النحات الشاب لينجستراند فى مسرحية إبسن نموذجاً يحاكي كل الأفكار الموروثة من علاقة الذكر بالأنثى فيقرأ رورلاند بصوت مرتفع للنساء من كتاب يعظهن حول عبوديتهن للرجل وكذلك يؤكد لينجستراند لبوليت أنه قد استقى خبرته فى الزواج من "عدة كتب قليلة" تدور فكرتها السعيدة حول كيفية تحول الزوجة بحيث "تغير من نفسها شيئاً فشيئاً حتى تصبح مثل زوجها" (٦٥٠) وتسال بوليت ما بدا أنه سؤال يحمل شيئاً من الوقاحة : " ألم يخطر ببالك أنه بهذه الطريقة يمكن للرجل أيضاً أن يصبح مثل زوجته؟" ويجيبها لينجستراند بأن هذا الأمر يبدو مستحيلاً لأنه على العكس من المرأة "فإن الرجل لديه عمله الذى يعيش من أجله" (٦٥١) وعلى لينجستراد الاعتراف بأن هناك شيئاً ما فى اعتراض بوليت الواهى : "هل ينطبق ذلك على كل الرجال ؟ كلهم ؟" - إلا أنه يستمر فى وعظها عن رسالة الفنان الذى يعيش من أجل فنه فقط فتسأله بوليت "نعم ولكن ماذا عنها؟" وهو نفس السؤال الذى يسأله جوهان Johan لبيرنك Bernick عن مارثا Martha ويجيبها لينجستراند بنفس إجابة بيرنك "ل" عنها ؟ من ؟ "ويوضح ذلك الحوار التالى المستوحى من المسرحية التى سبقته كوميديا الحب و المسرحية التى تلتها عندما نستيقظ نحن الموتى When We Dead Awake - بشكل ساخر من الأنانية المتأصلة فى فكرة كون المرأة مساعدة للفنان.

بوليت:

والمرأة التي سيتزوجها ؟ ما الذى ستعيش من أجله ؟

لينجسترااند:

ستعيش من أجل فنه أيضاً. أعتقد أنه يجب على المرأة أن تشعر بسعادة بالغة فى ذلك.

بوليت:

كم أتعجب من ذلك.

لينجسترااند:

آه . نعم. عليك أن تصدق ذلك ليس فقط من أجل الشرف والتقدير اللذين ستحظى بهما من خلاله - لأنى أعتقد أن ذلك هو أقل ما تحصل عليه ولكن لأنه بإمكانها أن تساعد فى إبداعه وتيسر عمله بوجودها معه والعمل على راحته والعناية به وجعل حياته ممتعة. أعتقد أن فى ذلك منتهى الرضا بالنسبة لامرأة (٦٥١).

- وكأن هذا النفاق الصريح والتظاهر بالتقوى هو أقصى ما يمكن لبوليت احتمالاه : "لماذا، ليس لديك أية فكرة كم أنت مفرور" (٦٥٢) ولا يفهم لينجسترااند المفزى فيستمر فى حديثه بهدوء ويطرى بوليت بما يعتقد أنه مجاملة عظيمة حيث إنه فى طريقة للاستشفاء ويطلب منها أن تفكر فيه أثناء غيابه لأن ذلك

سيجعل عمله "كفنان أسهل وأسرع وأما بالنسبة لها" أعتقد أن ذلك سيكون مبهجاً لك أيضاً وأنت هنا منعزلة عن كل شئ - وستعلمين أنك كنت تساعديني سرّاً على الإبداع" (٦٥٣) ويفضّلي لينجستراند فيما بعد لهيلدا التي تتساءل ما إذا كان سيتزوج أختها بعد عودته - بأن بوليت ستكون قد تقدمت جداً في السن آنذاك ولكن الآن فإن تفكير بوليت فيه ضروري لفنه وهو أمر من السهل عليها أن تفعله فلا يوجد أى عمل حقيقى يشغل حياتها على أية حال" (٦٨١) ولكنه عندما يكون مستعداً للزواج فإنه من المحتمل أن يختار الأخت الصغرى هيلدا كزوجة ملائمة وأثناء ذلك ستكون بوليت قد أستوفت غرضها ألا وهو "العيش بهدوء فى أحلامها بى" (٥٨١) ولا يمكن الخطأ فى إدراك ذلك التشابه بين لينجستراند وبيير Peer وسولفيج Solveig فالرجال يعيشون أما النساء فيعيشون من أجلهم.

- ومن أكثر الأعمال رواجاً عند إيسن مسرحية البطة البرية The Wild Duck وهى أولى "المسرحيات الأخيرة" الثمانية التى حددت بداية إيسن ككاتب لا يميل إلى الجدال، وعند تلك النقطة يتراجع النقد الاجتماعى إلى الخلفية ويستقر هناك لبقية حياة (إيسن) (٥١٢ M) وغالباً ما تتم الإشارة إلى محاكاة إيسن الأخيرة للمواضيع السياسية فى مسرحية روزميرشولم التى تلت البطة المتوحشة وكذلك السيدة القادمة من البحر حيث بدأ إيسن فى أعمال تصور الفرد الذى يميز خصائص بقية مسرحياته، ويكتب ماكفرلان McFarlane "لقد بدا أن ما يعنيه الآن هو الخصائص الدقيقة أكثر من العاميات، كل ما هو فردى وشخصى أكثر مما هو نموذجى وشائع" (١٧ : ٦ OI) ولا يتفق هذا الفارق بين

المرحلتين على تحليلات إيسن للنساء فتستمر السيدة القادمة من البحر فى تصوير نساء متفردات يرفضن أن يخضعن للهوية الضيقة التى يفرضها المجتمع عليهن ونرى ذلك فى الحبكة الدرامية الرئيسية والفرعية حيث تتعارض هذه مع تلك فترى إصرار إيليدا على أن يلقى زوجها زواجهما عندما تدرك أنها قد باعت نفسها له بينما تترك بوليت نفسها لتباع اقتناعاً منها بأن قدرها كامرأة سيمنعها دوماً من أن تكون حرة. وتنبئ صفقة زواج المصلحة التى تعقدها بوليت مع معلمها السابق بصفقة أخرى شيطانية وهى تلك التى تعقدها هيدا جابلر Hedda Gabler مع رجل آخر متعلم وتكمل السيدة القادمة من البحر تحليلات إيسن الأولى عن الأفكار المتوارثة عن النساء والتى تصفها كلمات لينجستراند عن كون المرأة خادمة ومساعدة للرجل، وهى أفكار تحمل نفس العاطفية والتعصب للجنس التى تحملها أفكار براند ورورلاند وبيرنك فى أعمدة المجتمع وكذلك تروفالده فى بيت الدمية، وحول تلك الأيديولوجية التى ترى أن الأمر الأساسى فى حياة المرأة التى لا تعمل هو علاقتها برجل تحيا من أجل عمله يبحث إيسن بتمعن فى مسرحيته ايلوف الصغيرة Little Eyolf ومسرحية جون جابريل بوركمان John Gabriel Borkman حيث تتجسد بشكل غريب صورة المرأة المنغمسة تماماً فى حياة رفيقها الذى يعلوها منزلة ويمتصها تماماً كالإسفنجة فى شخصية تيسمان Tesman فى مسرحية هيدا جابلر، ولكن تتحطم بقوة نظرية المرأة كمهمة صامتة للفنان فى مسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى

وهكذا فإن معجزة بعث زواج وانجيل التي تتبع من إدراك الزوج باستقلال زوجته
ما هي إلا الهدوء الذي يسبق العاصفة.

الفصل التاسع

المرأة المنحرفة كبطلة : هيدا جابلر

المرأة غير الحقيقية فى المسرحية الحقيقية

هيدا كشي شاذ

عاجلا أم آجلا، فسوف يدركون ماذا تريد المسرحية أن
توصله. لقد ظل زوجى يأخذ بعين الاعتبار ولمدة عشر
سنوات الجمهور حتى يصل إلى فهم مسرحياته.

سوزانا ثورسين إيسن (Z ٢٣٤)

- عندما ظهرت هيدا جابلر فى مكتبات أوسلانا ديسمبر ١٨٩٠، فقد تلقت
أسوأ الملاحظات التى أبدت ضد أى من مسرحيات إيسن منذ الأشباح، منذ تسع
سنوات من قبل ، ولكن وبينما قد تعرف نقاد الأشباح الفاضبون على ما كان
يعيب ذلك العمل البغيض، فإن الكلمة التى تظهر غالباً فى المراجعات الأولى
لهيدا جابلر هى "غير مفهومة" (H ١١ : ٢٦١). وأحد أسباب الغموض كان يكمن
فى الواقعية الحاسمة للمسرحية ؛ ولأن العمل يقيم الآن على أنه أعلى نقاط
طريقة إيسن الواقعية قد أربك جمهوره الأول بمحاكاة حوار مقطوع وطبيعى.

- ولكن إذا كانت اللفة واقعية أكثر من اللازم، فإن بطلة الرواية كانت غير حقيقية. وقد اتهم النقاد في اسكندنافيا وانجلترا والولايات المتحدة إبسن بالفموض المتعمد على أساس أنه لم يكن في المستطاع وجود هيدا جابلر. وبالنسبة للناقد Morgenbladet الأدبي، كانت هيدا "وحش خلقه المؤلف في شكل امرأة ليس لها نظير في العالم الحقيقي" وقد أعلن مراجع Aftenposten "أننا لا نفهم ولا نؤمن بهيدا جابلر . فهي لا تتصل بأى ممن نعرفه : وقد وجد كاتب "مسألة إبسن" لصحيفة فورتنبتلى ريثو في انجلترا أن هيدا امرأة مستحيلة لدرجة أن النساء الحقيقيات لابد أن يفضبن على إبسن بسبب اختراع هيدا (لقد تم استبعاد هيدا من بين النساء الانجليزيات لدرجة أنه لم يعد لديهن حاجة لأن يتضايقن). وبالنسبة لناقد النيويورك تايمز لأول إنتاج أمريكى، فإن إبسن لابد وأنه كان يقصد هيدا كحالة باثولوجية مثل تلك الحالات "في صفحات مجلة العلوم العقلية".

- وقد اعتمد معلقو المسرحية الأوائل بشكل عام بالنسبة للمنطق على التماس السؤال؛ وقد استنكروا على هيدا وضع امرأة لأنهم وجدوا أنها تفتقر إلى صفات المرأة. ومثل النقاد الأوائل لببت الدمية والذين رفضوا المسرحية على أساس أنه ليس هناك امرأة حقيقية تترك أطفالها؛ فإن منتقدى هيدا جابلر قد استبعدوها كمجرد قصة لأن بطلة روايتها كانت "امرأة غير إنسانية - متوحشة ... ولا يمكن التسامح معها".

- وبعد إدراك روعة هيدا جابلر، فإن المعلقين اللاحقين قد اتخذوا الموقف الناقد بأن بطلة رواية إيسن غاضبة جداً لدرجة أن المسرحية لا يمكن أن تكون عن أى شئ : وفى اعتبار هيدا جابلر كأحدى روائع الواقعية، تلاحظ جينز آروب Arup أن عندما "تتحرك هيدا من خلال عمل إجرامى شهوانى ودافئ ولا معقول فإننا "نضطر لاتخاذ رد فعل ضدها" (حول هيدا جابلر : ١٤)؛ ولكن بينما تكون كل كلمة وكل فعل فى المسرحية لهما معنى فى التطابق مع موقف المسرحية نفسها" فإن إيسن لم يقدم "مجموعة من التصنيفات" والتي بها نحكم على هيدا. وهكذا فإن الدراما تعتبر مرجعية ذاتية تماماً "واقعية أكثر من اللازم لدرجة أنها تفتقد المعنى" (٧). ويشير برادبروك إلى نقطة مشابهة : إن بطلة رواية إيسن هى "دراسة فى فراغ" ومع ذلك فإن الجمهور لا يعطى "أى إطار ولا أى تعليق" والثذى من خلاله يتم الحكم عليها (إيسن ١١٧). وهذا العمل الأكثر برودة وغير الشخصى جداً" فى كل أعمال إيسن الدرامية يلهم فينا فقط "حب استطلاع بارد واحتقار" وفى النهاية فهو مشهد من الحياة والتي تخرج منها بصدمة". وتظل بطلة رواية إيسن لغزاً محيراً، وتظل مسرحيته عملاً عن لا شئ سوى نفسها الغريبة.

- إن إحدى أكثر التعليقات تكراراً عن هيدا جابلر هو قلة الدافعية لديها. وقد اعتبر الكثيرون من مشوهى سمعة المسرحية الأوائل هذا عيباً فى فن إيسن المسرحى؛ وشكوى الكاتب فى المجلة نصف الشهرية هى : إن هيدا "خطيرة إلى درجة الاغتيال بلا سبب كاف" (٧٣٨). وقد اعتبر معلقون آخرون افتقاد الدافع لدى هيدا جزءاً من هدف إيسن. وقد لاحظ داودين^٤ Dowden، بارومتر الفكر

الفيكتوري، أن هيدا "تأتى من فراغ وإلى الفراغ تذهب" ولو أن حظها كان أفضل من كونها زوجة لرجل كانت تحتقره، فإن وجودها ما كان ليتغير فى الأساس" وتتحدث لو اندريا - سالومى Andreas - Salomé والتي هى أكثر منتقدي هيدا - تتحدث عن "افتقاد هيدا التام للواقعية وروحها التى ضربها الفقر وبرودها الشديد الذى لا حياة فيه" وتتساءل "ما الذى كان يمكن معرفته عن طبيعة هيدا باستثناء العمل الشرير الممل والذى يأتى من الدوافع؟" وتحلل اليزابيث هاردويك Hardwick : "إن هيدا جابلر غير طبيعية، كما أعتقد، فى كونها تفتقد الدافع ... وهى إغراء من نوع خاص جداً، مثل الأفعى، التى اختارتها الطبيعة، لكن تمثل برودا متعمداً ومهدداً". وهاردويك مثل داودين تملأها الثقة فى أنه لو أن حياة هيدا كانت مختلفة، لكانت هى هيدا نفسها بلا تغيير : "إنها ليست زهرة الطبيعة، ولكن زهرة من الجوهر الداخلى" (٦٣، ٦٤). ويتفق هارولد بلوم Bloom "حتى ولو أن المجتمع النرويجى فى أيامها قد سمح لها بأن تصعد إلى مرتبة المسئول التنفيذى الرئيسى عن صناعة الأسلحة النارية، كانت هيدا ستظل منحرفة جنسياً، ولعوبة وقاتلة وانتحارية". ومثل إياجو Iago كولريدج بلا دافع، تتصرف هيدا كما تفعل لأنها هى كما تكون، طبيعة شريرة فارغة. وبمعنى آخر فإن هيدا قد ولدت شريرة.

المرأة المعيبة : هيدا كنوع

- وكون أن هيدا تستحق دراميا أن تكون جديرة بالاهتمام فهذا لا صلة له بالسؤال. وتعتبر نهايتها بطلقة مسدس هي العدالة نفسها؛ وفي حياتها فهي جاذبة مثل ثعبان ما غريب: وهي تمثل نوعها، المرأة التي بلا حب. جيمس هانيكر (Huneker) (A ١٣ : ٢٨٨).

- وقد أثنى هنري جيمس James أحد المعلقين المعاصرين الذين أعجبوا بهيدا جابلر - أثنى على إيسن لاختياره "أحد الموضوعات التي يتوقع من خبير ما أن يختارها". وبالتحديد دراسة امرأة ساخطة" (حول مناسبة هيدا جابلر ٢٥١). وقد لاحظ جيمس أن إيسن، والذي يتعامل أساساً، مع الفرد المحصور في الواقع بالمصادفة كما هو في هيدا جابلر "يستند أبعد من اللازم على ذلك الجانب" وهكذا لا يمكن أن نكون متأكدين من "خاصية - نموذج" هيدا. (٢٥٥).

- ولا يشارك معظم معلقى هيدا جيمس عدم تأكده مما يتعلق "بخاصية - نموذج" هيدا. وفي الحقيقة فإن الكثير من انتقاد هيدا جابلر يمكن وصفه كجهد متعمد من أجل تصنيف بطلة روايتها كشكل معيب من النساء. وبالنسبة لمؤلف بحث قديم حول إيسن، فإن هيدا جابلر كانت تمثل "انحرافاً كاملاً للمرأة". وقد أطلقت براندز على هيدا "نوع حقيقى من الانحلال" والتي حتى لا تفى بالنقطة الجوهرية للمرأة القدرة على أن تسلم نفسها، جسداً وروحاً إلى الرجل الذي تحبه" (B 106) ومنذ فترة قريبة، أطلق باير على هيدا جابلر "دراسة أخرى بعد روزمرشولم وسيدة من البحر - دراسة عن سوء مزاج أنثى".

- وبشكل متصل فإن هيدا قد وصفت بأنها مثال لـ "المرأة الجديدة" ولكن كبورجوازية بلا هدف، نظيرة نورا هيلمر الأكثر شراسة "دمية تحولت إلى وحش... المرأة المتحررة - وما سوف تفعله بتحررها هذا يعلمه فقط الشيطان" وقد كانت سيجريد انديست Undest متضايقة جداً بسبب أن إبسن قد أخذ هذا النوع من النساء بجدية لدرجة أنها قد خصصت مقالة للاستخفاف بالمسرحية. وتؤسس انديست نقاشها على مقارنة بين دراما إبسن ورواية جين أوستن ايما. ومثل بطلة رواية أوستن فليس لدى هيدا أى شئ تفعله ولذا فهي تقضى وقتها تفتش فى حياة الآخرين. ومع ذلك، تزعم انديست فى ١٩١٧ أنه "منذ مائة عام مضت" فإن المرأة "والتي قدرتها الخاصة فقط هى القدرة على صنع الشر" لم يكن بوسعها إلحاق ضرر كبير لدرجة أن السيد تايتلى "لم يكن بوسعها أن يأتى فى النهاية ، ويلطف القطة قليلا وبعد ذلك يحملها معه". ولقد أخذ إبسن بطلة روايته بشكل جدى، غير أن أوستن وأنديست يعلمان ما الذى تطمح إليه حقيقة امرأة مثل هيدا جابلر.

- ولقد صنف المفسرون من أتباع فرويد هيدا كدراسة فى مرض العصاب الجنسى. وقد زعم إنجالد Ingjald نيسين، أحد أشهر علماء التحليل النفسى فى النرويج عام ١٩٣١، أن بطلة رواية إبسن قد اختزنت تصور ثقافتها المتزمتة عن العملية الجنسية على أنها تحط من قدر المرء وتزوجت من تيسمان الذى يفتقد العاطفة لأنه لم يكن يشكل تهديداً للجنس لديها. وعندما تزوجت ثارت جسدياً على يد زوجها ولكنها لم تعترف بأن لها احتياجات جنسية أو أن هناك

رجل آخر بوسعه إشباع تلك الاحتياجات. وقد زعم جيل فيننى Finney بأن هيدا هى "تشخيص لهستيريا الجسد الأنثوى، أو النزول بالمرأة إلى حالتها كأنثى، ومع ذلك يستخدم معايير فرويد لكى يشخص هيدا كهستيريا حقيقية : إن كراهية هيدا للجنس - واضحة فى رد فعلها على سنوات الاستهلال الجنسى للوفبورج Lovborg، وفى برودها نحو تيسمان، وفى تأكيدات لبراك ولوفبورج بأنها تنوى أن تظل مخلصه ... كل هذا مماثل للاشمئزاز من الأعضاء التناسلية للجنس الآخر والذى يراه فرويد كأحد صفات كل من أصيب بالهستيريا خاصة النساء" (١٦٠). وعلى العكس من نورا والتي "تنتقل من الهستيريا والتفكير فى الانتحار إلى الأنوثة، تظل هيدا محاصرة بالهستيريا" (١٦٤).

- ويشعر الطبيب النفسى كارل ستيرن Stern بالامتنان لإبسن لأنه قدم فى هيدا حالة دراسية "لامرأة قضيبية" والتي ترفض أن تكون أنثى طبيعية. وهذا هو السبب فى أنه ليس بوسع هيدا تسليم نفسها للوفبورج. وتحرق مخطوطاته لأنها كامرأة ليس بوسعها إخراج مخطوطات وتشعر بالغيرة من قدرته الذكورية على فعل هذا. وبينما يمتع إبسن عن شئ أخلاقى مكشوف لنا نحن المتفرجين، فإن هذا الشئ الأخلاقى متضمن" (١٤٦) : المرأة القضيبية فى ترويض النمرة كانت فقط "مثارا للضحك" ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر "أصبح الأمر خطيراً جداً" (١٦٠) ، ومسرحية إبسن هى تحذير ضد ظاهرة محزنة فى الحياة العصرية.

الرجال الذين كان يجب على هيدا أن تحبهم

- مثل المأثور النقدي بأن جوهر الأشباح هو فشل السيدة الفينج فى أن تكون دافئة جنسيا مع زوجها، هو القول بأن هيدا جابلر هى دراسة لامرأة جامدة أو امرأة لا تعرف الحب يضع فى قلب المسرحية فشل بطلة الرواية فى أن تحب رجلا. ولكن بينما يوجد الكابتن الفينج فقط كسمعة، فإن زوج بطلة الرواية فى هيدا جابلر ليس فقط حيا وحاضرا ولكنه أحد أكثر شخصيات إيسن الكوميديّة الناجحة - جورج تيسمان مؤرخ العصور الوسطى العالم المتمكن، ولكن البالغ الصبىانى. وقد زاد هذا إلى حد ما من المنطقة الناقدة. وهناك فقط ناقد واحد يعاتب هيدا بصراحة على عدم حبها لتيسمان، غير أن النقاد الذين يزعمون أن كراهية هيدا الجسدية له تقوى من برودها وكتبها، والذي يعنى ضمناً بأن هيدا كان عليها أن تحب أو على الأقل لا تمنع فى النوم معه. ويعتبر رفض هيدا لبراك Brack أيضا دليل على كراهيتها الجنسية. والضحية المفضلة لفشل هيدا الجنسي، مع ذلك، لا هو براك ولا تيسمان ولكن المؤرخ المارق ايليرت لوفبورج. ويتحدث ويجاند Weigand على لسان العديد من النقاد عندما يلاحظ أن "هيدا كانت ستحب لوفبورج لو كان لديها المقدرة على المشاركة الوجدانية أو العاطفة الحقيقية" (إيسن الحديث ٢٣٠). ويأخذ معلقون آخرون رفض هيدا للوفبورج كعامل حاسم فى العمل المسرحى. وبالنسبة لمارتين ايسلين Esslin، فإن "عدم مقدرة هيدا على أن تسلم نفسها للوفبورج" يؤدى إلى "نتائج مأساوية". وبالمثل يزعم ايلس هوست Host أن جبن هيدا الجنسي هو جوهر

الدراما والتي يدور صراعها الأساسى بين الانغماس فى الحياة والحياة نيابة عن الآخرين. ويقلل تذوق هيدا للسمع عن المتع المحرمة من عدم مقدرتها على الحب ومع ضحيتها لوفبورج وبراك ، تشكل هيدا "ثالثاً من الخطايا" (هيدا جابلر ١٢٤).

- ويضفى محللو المسرحية غالباً أهمية كبرى على لوفبورج. وبالنسبة لجينز آروب، فإن جوهر المسرحية هو "محاولة هيدا وفشلها، فى السيطرة على لوفبورج"، ويعتبر هارلى أولتون olton أن عمل المسرحية الأساسى هو تدمير هيدا للوفبورج والعمل الأساسى الثانى هو الصراع بين المرأة العاشقة والمرأة التى لا تعرف الحب على روح لوفبورج؛ ويطلق موريس فالينسى على لوفبورج بطل رواية المسرحية (الزهرة والقلم ١٨١).

المرأة التى كان ينبغى على هيدا أن تكون مثلها

- إن المعلقين الذين يعاملون هيدا كامرأة غير مناسبة أو مدمرة غالباً ما يأخذون نظيرتها ثيا القستد Elvsted كنموذج للصدق بمعنى المرأة الأم. وبالنسبة لستيرن فإن ثيا تمثل الأنوثة الطبيعية ضد ظاهرة هيدا الجنسية المنحرفة. وبالنسبة لهوست فإن تكريس ثيا للوفبورج يساعد فى توضيح أنانية هيدا. وبعد التوصل إلى نقاط مشابهة، فإن ستين أولسين Olsen يقرأ رمزية الشعر عند إيسن على أنها درس حول الأنوثة الحقيقية؛ وعلى العكس من هيدا، فإن ثيا ذات الشعر الأكثر كثافة لديها الشجاعة لتتحدى تقاليد المجتمع من خلال

ترك زوجها لكي تتبع الرجل الذي تحبه، ويعتبر شعرها "إبرازاً لأنوثتها ورمزاً لغرائز الأنثى والتي لا تتوفر لدى هيدا أو ترفض الاعتراف بها". ويردد كل من هوست وأولسين ما قاله لوسالومي : "إن ثيا تحطم القيود التي تربطها ... لأنها تعرف أن لوهبورج يحتاجها . وحيث إنها جبانة ومتواضعة فإنها تمتلك الشجاعة في صميم حبها". ويلخص فالينسي الموضوع : "إن الفرق بين الاثنين لا يمكن إيضاحه بشكل مؤكد . فلا تستطيع هيدا مساعدة رجل على الإبداع بيولوجيا أو عقليا، لأنها ... ترغب أن تتحل دور الرجل لنفسها . أما ثيا فهي على استعداد لأن تتحل الدور السلبي . وهي تستطيع، طبقا لذلك، من خلال كونها امرأة، أن تجعل الرجال يتصرفون كرجال" (الزهرة والقلمة ٢٠١). وما كان يمكن لهيدا أن تكون مثل ثيا وتريد ما فعلته ثيا .

حق المؤلف بالنسبة للموضوع

حقيقة هيدا

- أوه نعم أيها القاضي - كنت على وشك القول، إنك تعد فراشك وبعد ذلك ترقد فيه (٧٢٩).

- إن منتقدي هيدا يؤسسون مناقشاتهم على افتراض أنها كانت لابد أن تكون امرأة أخرى غير تلك الموجودة. ويبقى تعليق جيمس هو أفضل نقطة بداية للاستجابة إلى هذا الموقف الناقد : "أن السيدة تيسمان هي شخص سيئ

السلوك تماما، وهو موضوع يهم بالطبع، وهناك متفرجون لديهم شك يتساءلون عما إذا لم يكن من الأفضل أن تمثل شخصا مختلفا تماما.. والإجابة على هذا السؤال تبدو لي ببساطة أنه ليس بوسع أى أحد أن يعرف" (حول مناسبة هيدا جابلر ٢٣١).

والكاتب المسرحى يبدأ علاوة على ذلك حيث ينتهى نقاد بطله مسرحيته؛ وما يهم هو الاستخدام الدرامى لامرأة شريرة ومريضة وتباين الآراء حولها" (٢٥٢).

- ولابد أن يشير أى نقاش حول حقيقة هيدا إلى أن إبسن قد أسس شخصيتها على امرأة كان يعرفها فى ميونيخ. وكانت تدعى البيرج "Alberg" وربما يكون "جابلر" هو إعادة ترتيب لحروف اسمها وليس هناك أى شئ آخر معروف عنها باستثناء أنها قد انتحرت بتناولها السم (٣٩٨ k). ومما هو أكثر أهمية، أن الزعم بأن هيدا هى شيطان أو شذوذ بلا دافع معناه تجاهل تقديم إبسن الكافى والمرسوم جيدا لواقع حياة بطله روايته. إن الزعم بأن هيدا هى امرأة معيبة أو أنها مصابة بمرض عصبى لأنها لم تحب أيا من الرجال فى المسرحية معناه افتراض أنه كان لابد عليها أن تحب أحدهم؛ ومعناه تجاهل مشاعرها الخاصة نحوهم كما لو أنها لم يكن لديها الحق فى هذا الموضوع. والرأى الشائع هو لو أنها كانت قد سلمت نفسها جنسيا إلى لوفبورج، لكانت قد سعدت فى حياتها؛ هذا الرأى يفترض أنه بالنسبة لهيدا فإن حياتها فى الحب هى كل حياتها، ولا يعتبر التصور بأن موت لوفبورج هو جوهر المسرحية كنظرية

درامية فقط لأنه يعطى ميزة لمصير شخصية ثانوية على مصير بطلة الرواية؛ وهذا مماثل للادعاء بأن تدمير دنكان هو جوهر مسرحية ماكبث. ومثل الأشباح وروزمرشولم، فإن هيدا جابلر هي دراما حالة ملائمة تعرض المرحلة الأخيرة من حبكة قديمة. ويعتبر عملها المسرحى هو التطور النهائى للحياة التى يشير إليها عنوان المسرحية، اليومين الأخيرين من جهد امرأة محاصرة لكى تعيش حياة تكرها وقرارها بإنهاء هذه الحياة.

- وفى أول مشهدين من المسرحية، واللذين يقعان بين الأنسة تيسمان والخادمة بيرتا، وبين الأنسة تيسمان وجورج تيسمان، يصور إبنس عالم الأعداء والذى دخلته هيدا بعد زواجها، والذى يصفه كما يلى "جورج تيسمان وعماته، والخادمة المخلصة بيرتا يشكلون معا صورة وحدة متكاملة. وهم يفكرون بطريقة واحدة ويتشاركون فى نفس الذكريات ولديهم نفس النظرة إلى الحياة. وبالنسبة لهيدا فهم يبدون مثل سلطة معادية غريبة. ورية العائلة فى هذه الجماعة، عمه جورج تيسمان، جوليانا تيسمان تصل من أجل زيارة الزوجين العائدين من شهر العسل. وتبدأ المسرحية بمحادثة بين الأنسة تيسمان وبيرتا حول خروج بيرتا الحزين من منزل العمه. وتشير الأنسة تيسمان إلى حياتها فى التضحية بذاتها: "يعلم الرب أنه من المحزن لى أن أتخلى عنك" (٦٩٦). وبيرتا التى تعيش من أجل الآخرين، عائلة تيسمان، على حافة البكاء فى نهاية كل تلك السنوات المباركة العديدة، وتشعر بالقلق من أنها لن تكون قادرة على إرضاء سيدتها الجديدة. وتذكرها الأنسة تيسمان بمكانة هيدا الاجتماعية : "حسنًا بالطبع. ابنة الجنرال

جابلر" . ويعطينا إيسن لمحة عن وجود هيدا قبل تيسمان فى وصف الأنسة تيسمان : "يا لها من حياة كانت تعيشها فى أيام الجنرال. هل تتذكر رؤيتها فى الخارج مع أبيها - وكيف كانت تمر أمامنا فى ذلك الثوب الأسود الطويل مع ريشة فى قبعتها؟" وتتفق كلتا المرأتين أنهما لم يحلما أبدا بأنها هى وجورج تيسمان سوف يتزوجان" (٦٩٦).

- وتكرر الأنسة تيسمان مفاجأتها بعد فترة قصيرة من تحيتها لابن أخيها : "أنت الذى أبعدت هيدا جابلر" (٦٩٩). وفى الحقيقة فإن عمته المعجبة كان يمكن أن تتخيل تيسمان وهو ينسى كثيرا جسد زوجته لدرجة أنه لا يعلم عن حملها، وما يعلنه جورج فى الحال فى المرأة التى ما زال يناديها كما كان يفعل فى طفولته بـ "العمة جولى" هو حمل كتاب، "الحقيرة كلها المكسدة بالمذكرات"، والتى صنعها من الاكتشافات الأرشيفية فى شهر العسل (٢٩٨). وبعد أن لاحظت حالة هيدا الليلة السابقة تتشوق الأنسة تيسمان إلى جورج لكى يفضى "بتوقعاته"، ولكنه يرد فقط : "لدى توقعاتى بأن أصبح أستاذا" (٦٩٩). والصناعات المحلية التى يعيرها جورج اهتمامه هى الصناعات المنتهية فى العصور الوسطى.

- وتطفى الأكليشييات الأخلاقية على محادثة چوليانا وجورج، لغة جريجرز وجالمر فى البطة البرية. وقد تعلم تيسمان كيف يتكلمها، "أنتما اللذان كنتما الأب والأم بالنسبة لى، كلاكما" (٦٩٨). من أبويه، واللذان لغتهما الحقيقية هى : "آه يا إلهى - لو أن فقط أخى المسكين استطاع أن يخرج من قبره ويرى كيف أصبح

ولده الصغير^٦ (٦٩٧)؛ "ما هي البهجة الأخرى التى لدى فى هذا العالم سوى تمهيد الطريق أمامك يا ولدى العزيزة"^٧ (٧٠١). ولغة تيسمان هى التعبير الطبيعى عن وجهة نظر تيسمان فى الحياة، مسرحية أخلاقية حيث تزدهر الفضيلة ويتلاشى الشر. وبالطبع تنتمى عائلة تيسمان إلى النوع الأول؛ وتؤكد الأنسة تيسمان لفلامها الطيب : "نعم وهؤلاء الذين وقفوا ضدك قد سقطوا. لقد سقطوا يا جورج. والشخص الأكثر خطورة فيهن (إليرت لوفبورج) قد سقط تمامًا"^٨ (٧٠١).

- وتشكل العممة العذراء وابن أختها زوجا عاطفيا من الأم المحبة والعابدة والابن البديل اللطيف. وكما هو متبع فى التقاليد العائلية، يخلع جورج قبعة عمته وبعد ذلك ويلطف يلمس خدها. وتأخذ بيديه وتحملق فيه : "يا له من شئ رائع أن تكون معنا هنا أمام عيني مرة أخرى، يا جورج"^٩ (٦٩٨). وعندما تكشف عمته والتى تعامل طبيب الفلسفة البالغ من العمر ٣٣ عامًا كما لو أنه ما زال الطفل اليتيم الذى تبنته منذ سنوات تكشف عن أخبار هديتها الأبوية الأخيرة - رهن معاشها ومعاش أختها كضمان لسجاد وأثاث جورج - يعترض فى البداية ولكن يقبل بما هو حتمى : "أوه أيتها العممة جولى - لم تمل أبدا من التضحية من أجلى!"^{١٠} (٧٠١).

- وتبرز جوليانا تيسمان من هذين المشهدين، كنموذج ومحاكاة ساخرة مؤثرة، لنوعية من المرأة التى تضحي بنفسها فى القرن التاسع عشر، العانس الطيبة

التي تكرر حياتها لقريبها الذكر، مثل مارثا في أعمدة المجتمع. ولكن على العكس من مارثا والتي تدرك أنها قد بددت حياتها، فإن الأنسة تيسمان تتعلق بموضوع تضحيتها. وقد رحبت بالفعل بابن أختها في المنزل الليلة السابقة، ومع ذلك تهرع لزيارته مبكرا في الصباح التالي : "كان على ببساطة أن أطل عليك ولو للحظة" (٦٩٧). ويؤكد رهن الدخول الوحيد للأختين الأكبر سنا على اعتماد جورج المستمر.

- إن موضع إعجاب الأنسة تيسمان هو "فتى العمّة" الذي شغفت به من الطفولة وقامت بحمايته منذ أن بلغ. ومع تشجيع عمته يستمر في طلب الإعانة المالية. ولكن وبينما يبدو فتى أكثر منه رجلا، فإنه يتكلم بلغة ترتبط عادة بالعمر. ومع فرحته الغامرة برؤية عمته في صباح اليوم بعد أن عاد من شهر العسل فإنه يتعلق بحاميه كما تتعلق هي به : "عمتي جولى العزيزة ! ... الخروج من هنا. مبكرا جدًا في النهار- ٥" (٦٩٧).

- ويتكون مشهد هيدا الأول من سلسلة مواجهات مع عائلة تيسمان الأولى وهي عبارة عن مشادة بسيطة مع عمته عند الزواج. وعندما جاءت "وهي في حالة من الرعب" تخفف هيدا من يأسها حتى تمثل دور البورجوازية الحقيقية وتستجيب لتحية العمّة بـ "تتادين على مبكرا جدًا؟ إنه لشئ طيب فيك" (٧٠٢). وتشعر الأنسة تيسمان "بالحرج قليلا" من خلال هذه التذكرة بملاطفتها. وتفترض هيدا في أدب أن الخادمة ، وليست الأنسة تيسمان والتي وصلت في

التو هي التي تركت الباب مفتوحًا، ولكن تعترض على كونه مغلقًا؛ وتجعل باقات الزهور الكثيرة الحجرة خانقة. وتقدم الأنسة تيسمان على حادث مؤسف أكثر أهمية عندما تعلم عن مفاجأة لجورج، والذي يعتبر رد فعله على رؤية شبشبه القديم هو ربما أكثر لمسات إيسن نجاحًا في وصفه : "أوه شبشبي - لقد احتفظت به من أجلى يا عمتى جولى ! هيدا ! هذا شئ رائع حقًا ! أوه !" (٧٠٣). وتظل هيدا مؤدبة، ولكن عندما يستمر زوجها فى الإصرار على حبه نحو هذه الأشياء الهامة ويقترب منها وهى معه، تبتعد عنه. ويتبعها تيسمان لكى يصر على : "تخلى - العمة ريتا وهى تضع وتزين هذه الأشياء، على الرغم من مرضها. أوه لا يمكنك تصديق كم عدد الذكريات المرتبطة بها". وبعد أن تحركت بعيدا مرة أخرى، تتمسك هيدا بهدوئها وهى تجيب "لكن ليس من أجلى"، غير أن استعادة الشبشب تثيرها لدرجة أنها ترد الضربة لعمتها وابن أخيها فى الشكوى المعروفة عن "القبة القديمة" التى على الكرسي : "إننا لن نتدبر الأمر مع هذه الخادمة ، يا تيسمان". وفى شئ من الغضب البسيط ، تعترف الأنسة تيسمان بحيازتها للقبة . وحينئذ لابد على هيدا أن تستمع بينما يوضح زوجها كم هى ضخمت "الأمور" وهو تعليق يوقف عمته وهى فى طريقها للخروج : "ضخمت؟" تفسير تيسمان لمزاياء الزوجية - "بالطبع ليس بوسعك رؤيته جيدًا عندما تكون هى مرتدية ذلك الثوب. ولكن أنا الذى لديه الفرصة " تقاطعه زوجته : ". أوه ليس لديك أية فرصة لأى شئ!" والأنسة تيسمان، "وهى تحمق فى (هيدا) ويداها مطويتان كما لو أن زوجة ابن أخيها كانت حامل من الروح القدس،" تصعد إليها،

وتأخذ يدها فى كلتا يديها وتثنيها وتقبل شعرها". ويتم عندئذ تعمد هيدا بالقوة الأسيرة باسمها الجديد ومباركة تيسمان : "فليبارك الرب ويحفظ هيدا تيسمان - من أجل جورج" (٧٠٤ - ٧٠٥). وتسمع هيدا مصيرها وهو يقرر بينما عائلة تيسمان لها الكلمة الأخيرة : "لن أدع يوما واحدا يمر بدون أن ازوركما أنتما الاثنين". "نعم من فضلك افعلنى ذلك، يا عمتى جولى ! آه ؟" (٧٠٥).

- إن قلق هيدا الجسدى وتضاييقها من زوجها الأبله وعمته هما أقصى درجات الكره. ونشاهد بدرجة من السيطرة الذاتية تحرر هيدا بلطف نفسها من حضن عمته العجوز غير المرغوب فيه فقط بعبارة "أوه - لا دعينى أذهب" (٧٠٥) عندما تكون حرة فى التعبير عن مشاعرها. وبينما يكرر تيسمان بعيدا عن خشبة المسرح لعمته المنصرفه شكره على الشبشب فإن هيدا مثل السجين خلف القضبان "تتحرك فى الحجرة، وهى ترفع ذراعيها وتمسك بقبضة يديها كما لو كانت فى حالة هياج". وبعد أن أزاحت الستارة للخلف، تحملق من خلال الأبواب الزجاجية فى سجن بيتها وتستجمع قوتها. ومرة أخرى "وهى هادئة ومسيطرة على أعصابها" ترد على زوجها العائد بإعلان خفى عن بؤسها : إننى أتطلع إلى أوراق الشجر - إنها صفراء جداً ... نعم أعتقد - لدرجة أننا بالفعل فى سبتمبر" ويفضح تردد هيدا الحامل فى نطق الشهر عن خوفها؛ وهى تعد الشهور المتبقية. والآن وقد أصبحت "جزءاً من العائلة" (٧٠٣) ، فإن هيدا تسجن مدى الحياة فى عالم عائلة تيسمان السفیه، وهى حامل من فتى / رجل سعيد بشبشبه.

- وتكمن الشفقة فى شرك هيدا فى محاولتها فرض وجهة نظرها "العامة" المبتناه فيما يتعلق بزواجها على مشاعرها الخاصة. وهى تبذل محاولات غير ناجحة لأن تكون زوجة عاطفية؛ وتحاول أن تتغلب على اشمئزازها وتطلق حكم "عزيزى" على زوجها من وقت لآخر وتعد بأن تتعاون مع العمه بالنسبة لحادث القبعة. وهى تكذب وهى تفسر ملاحظتها كرد فعل طبيعى على السلوك السيئ : "وهى تقذف بقبعتها فى حجرة الاستقبال! وليس هذا عمل مناسب". وتأخذ هذه الملاحظة كدليل على "كراهية هيدا لعدم كون الشيء مناسباً (فينى ١٦٤)، ولكن هيدا كانت غاضبة ليس بسبب القبعة التى كانت هناك، ولكن بسبب أن العمه كانت هناك. وعندما يعلم تيسمان أنه سوف يدخل فى منافسة من أجل استاذيته المتوقعة مع غريمه المؤرخ لوفبورج، فإن هيدا لا تستطيع أن تتظاهر بالاهتمام بتوقع ظروفهما. وبعد التحدث عن موضوع زواجهما، فهى تكشف عن إرهاق عاطفى عميق : ("تهض ببطء وفى تعب") لقد كان جزءا من صفقتنا أن نعيش فى مجتمع - وأن يكون لدينا منزل كبير - وتعود طاقة هيدا ونشاطها وهى تتذكر "الشئ الوحيد الباقي"؛ وتتظر إلى زوجها الخائف "باحترار خفى" وهى تشرح "مسدسات الجنرال جابلر" (٧٢١). وتعود المسدسات إلى العصر السابق على تيسمان عندما كانت هيدا حرة. ويتطلع تهديدها إلى الاستخدام الدقيق لإحداها فى المساء التالى، بينما ينهى إبسن فصله الأول بالإشارة إلى نهاية فصله الأخير.

- إن سؤال كل أول قارئ أو متفرج لفصل إيسن الأول - كيف حدث زواج هيدا - يتم الإجابة عليه في المشهد الأول من الفصل الثاني عندما تقضى الرواية بهمومها إلى ناصحها المخلص. وتشكو هيدا من شهر العسل "إن أكثر الأمور التي لا تحتل" هو "أن تكون للأبد مع نفس الشخص" وهذه الشكاوى تعطى القاضي براك المدخل لكي يسأل لماذا تزوجت تيسمان. "يا إلهي، هل يبدو الأمر ملحوظا بهذه الدرجة؟" هكذا تجيب (٧٢٥). ففي سن التاسعة والعشرين كان العثور على زوج أمر ضروري : "لقد تقدم بي العمر، أيها القاضي" وقد اعتقد كل فرد أن العالم الصاعد تيسمان سوف يصبح مشهوراً، ولذا عندما "ظل يضغط ويلتمس أن يسمح له برعايتي - لم أر سببا للرفض". وتضيف هيدا : "لقد كان الأمر بالتأكيد أكثر مما كان المعجبون بي الآخرون على استعداد لعمله من أجل". (٧٢٥).

- وبعد أن بذلت كل ما في وسعها لتجعل زواجها قائماً، كان لدى هيدا آمالا حمقاء لدفع زوجها إلى السياسة وتختبر خططها على براك باحثة عن الاطمئنان بأن لا يجد الآخرون تيسمان غريباً كما وجدته هي. "ولا أجد أى شئ سخي في ذلك". ويعتمد براك على زواج تيسمان غير الموفق حتى يستطيع أن يجعل هيدا عشيقته له، وبينما تختبره بخصوص تيسمان فهو يختبرها بخصوص نفسها. ولأنها كانت مذنبة فيما يتعلق بحادث القبعة، فإن هيدا تتسبب إلى براك كمثال على "هذه الأمور التي حدثت لي مثل تلك فجأة. ولا يمكنني أن أتراجع" (٧٢٨). ويسمى براك مصدر قسوة هيدا "أنت لست بالفعل سعيدة - هذا لب الموضوع-

وترد هيدا : "ولا أعرف لماذا يجب أن أكون سعيدة. أو ربما بوسعك أن تخبرنى لماذا ؟" وتفسد إجابة براك "لأنك قد حصلت على المنزل الذى كنت دائما تتمناه"، مع القصة الحقيقية والتي تحكى عن المناسبة التى فيها كان تيسمان يسير إلى بيتها "وهو يتعذب" لأنه لم يكن بوسعه أن يقول شيئا وقد تعاطفت معه، وقد خرجت "بملاحظة طائشة تتعلق بهذا المنزل الجميل هناك حيث كنت أرغب دائما العيش فيه". واقتراح براك بأن هيدا تحتاج إلى "هدف ما فى الحياة تعمل من أجله" يشجعها على كشف خططها فى العمل السياسى بالنسبة لتيسمان، وعلى الرغم من أنها تتفق مع براك بأن هذا يناسبه بالكاد، وهى تتساءل عما إذا كان يمكن أن يصل إلى مرتبة وزير شئون مجلس الوزراء. وتخدم هذه الفانتازيا بسرعة عندما يشرح القاضى أنه لى يحصل على هذه المكانة، فلا بد أن يكون المرء غنيا. وينفجر إحباط هيدا وهى توبخ بشدة العائلة النكرة المفلسة التى تزوجت منها "نعم، إنه هذا العالم الصغير الذى تعثرت فيه - (تعبير الحجرة) وهذا ما يجعل الحياة تعسة جداً! ومضحكة جداً! لأن هذا هو الحال!" (٧٣٠).

- وتصور هيدا فى أنها سوف تكون أقل سعادة لو كان تيسمان وزير شئون مجلس الوزراء هو تصور مماثل للاستنتاج العقلى الخاطئ لما تطلق عليه اصطلاحا "صفقة" زواجها، تسليم نفسها مقابل الأمن المالى والوضع الاجتماعى. وما لا تعمل له هيدا أى حساب فى أى الحالتين هو المشاعر. ولأنها كانت مبالغة أكثر من اللازم فى فصل حملها عن استهلالها المضحك، فهى ترفضه بشدة مثل تلميحات تيسمان إلى علاقتهما الجسدية. ويتحول جبن الرجل المتلعثم إلى الكثير

مما يقوله عن موضوعين - تخصصه وشبشه - وما كانت هيدا تعتقد أنه سوف يكون زواجا ملائماً أصبح كابوساً من الملل والواجبات الزوجية : "أوه نعم أيها القاضى - كنت على وشك القول بأنك تعد فراشك وبعد ذلك تنام فيه" (٧٢٩).

- ولأن هيدا تبحث عن انقاذ نفسها من الشرك الذى وقعت فيه من خلال عمل الزوج والذى حوصرت معه يكشف عن عرف محزن. غير أن هيدا تكشف أيضاً عن عدم التقيد الشديد بالأعراف فى رفضها للأمومة كشئ طبيعى فى المرأة. وعندما يتظاهر براك بتقديم "المسئولية الأكثر قداسة" عند المرأة كحل أخير لتعاسة هيدا، ترفض هيدا فى غضب هذا العرض : "اصمت ! لن ترانى أبداً هكذا" (٧٣٠). واعتراض براك على أن هيدا لابد أن "تتمتع بموهبة بالنسبة لما تجده كل امرأة ذو معنى كبير جداً - " تقاطعه هيدا : "أوه لقد أخبرتك أن تلزم الصمت" (٧٣٠). وترديد براك للحكمة التقليدية بأن إنجاز المرأة يكمن فى حمل الأطفال، واقتراحه بأن الأمومة يمكن أن تعوض الزواج يمكن أن يفضى المرأة التى تنكر حملها لأنها علامة ملحة على وقوعها فى الشرك والتى تعرف بأنها لا تتمتع "بأى موهبة لمثل هذه الأشياء" (٧٣٠). ويعتبر تيسمان سيئاً بدرجة كافية، ووجود طفل حقيقى سوف يكون أسوأ.

محركات القوى

هيدا:

يا لها من صفقة كانت ! لو أنك فقط استطعت أن تفهم كم أنا فقيرة. وأنت مسموح لك بأن تكون غنيا جداً ! (٧٤٥).

- إن ظهور ثيا إلفستيد وإيرت لوفبورج، واللذين يظهران الشيئ ونقيضه، أمام هيدا وتيسمان، يحرك تطور مسرحية هيدا جابلر. وتظهر صفات لوفبورج نواقص تيسمان، وتتناقض سعادة ثيا مع تعاسة هيدا. ولأنها قد تأثرت بمثل الزوجين السعيدين، تنفث هيدا الحسودة عن غضبها وإحباطها وتثور عليهما. ويعتبر لوفبورج أيضاً الأنا الثانية لهيدا الثانية وأيضاً الشئ الذى يظهر بالمغايرة حسن تيسمان. وهو يخبرها بالحقيقة التى تحاول أن تكبتها - بأنها فى زواجها من تيسمان فقد ألقت بنفسها بعيداً - واحتقاره لما يعتقد العالم يجعله يبدو لها إنساناً متحرراً وشجاعاً، ومحاولتها لمساعدته على الانتصار تمثل محاولة يائسة للهروب من سجنها المنزلى.

- وبالإضافة إلى مسدساتها، فإن الموضوع الآخر الوحيد الذى يثير اهتمام هيدا فى الفصل الأول هو إيرت لوفبورج. وعندما تتلقى ملاحظة ثيا، تتعرف هيدا على زميلة دراستها القديمة على أنها ذات الشعر المنفر الذى كانت دائماً تحاول لفت الأنظار إليه" (٧٠٦)، ولكن عندئذ تتفجر : "ولكن انتظري - أليس شئ غير معتاد فى تلك الأماكن التى يعيش هو فيها - إيرت لوفبورج!" ويوحى

انزلاق الضمير (هو) بأن لوفبورج غالبا فى فكر هيدا . عندما تصل ثيا وتستمتع هيدا إلى توسلاتها إلى تيسمان لكى يعتنى بلوفبورج، والذي، وعلى الرغم من إصلاحه، ربما تغريه حياة المدنية بالعودة إلى أساليبه الفاسدة القديمة. ولأنها كانت تشاقق للتعرف على علاقة ثيا بلوفبورج، تخرج هيدا تيسمان من الحجرة من خلال الاقتراح بأن يكتب دعوة للوفبورج، وبعد ذلك "تجبر السيدة الفيستيد على البقاء فى كرسيها" (٧١١) . ومن خلال استخدام الخدع الواضحة المضحكة - تقبيل "عزيزتى ثورا" وجعلها تتادىها باسمها الأول - تقنع هيدا ثيا الساذجة بأن تثق فيها .

- إن جزءاً من وظيفة ثيا، كشئ يظهر بالمغايرة حسن هيدا، هو أن تعمل كنظيرة لها فى الشرك ! ومثل هيدا، فقد تزوجت ثيا زواجا عقليا من الرجل الوحيد الذى طلب يدها، وبينما دار الزمن على المفلسة هيدا والتي تنتمى للطبقة العليا، فإن المرأة العاملة ثيا قد صنعت زواج المربية العملى : فعندما توفيت الزوجة، حلت محلها . وكانت النتائج هى نفسها . حيث إن ثيا التى كانت تشمئز من زوجها مثلما كانت هيدا تشمئز من زوجها، تتحدث على لسان كليهما : "ليس بوسعى تحمله ! فليست هناك فكرة واحدة تجمعنا . لا شئ على الإطلاق - هو وأنا" (٧١٣) . وتستكر هيدا على ثيا عبوديتها التامة وتذلها أمام زوجها والذي قد تزوجها لأنها كانت مفيدة بالنسبة له وغير مكلفة : "هذا غباء منك" . وفى نفس الوقت تصاب هيدا بالصدمة لأن ثيا قد تركت زوجها وتبعته لوفبورج : "ولكن ماذا تعتقدين سوف يقول الناس عنك يا ثيا؟" وإجابة ثيا "الرب يعلم أنهم

سيقولون ما يرضيهم" (٧١٤)، يجعلها نظيرة هيدا غير التقليدية. غير أن عدم تقليدية ثيا هو شئ مستحسن عند النساء، وقد خاطرت بسمعتها من أجل رجل : " إننى فقط أعرف أنه لابد أن أعيش هنا - حيث أليرت لوفبورج - إذا ما قدر لى العيش على الإطلاق". وتتبع ثيا هذا الإعلان بسرد عن علاقتها القصصية باليرت .. ولأنها لم تكن تستحسن خطاياها، فقد توقف عنها وأصبح قادراً على تأليف كتاب. وتظهر هيدا الآن عدم تقليديتها - النوع غير المقبول - عندما تعلق على كيفية أن حب المرأة الطيبة يحول الرجل السكير وكثير التردد على بيوت الدعارة إلى رجل جديد : وتجيب وهى تخفى ابتسامة احتقار غير تلقائية : "عزيزتى الصغيرة ثيا - مثلما يقولون لقد قمت بتأهيله". ويتبع ذلك كليشيه من التبادل الذكورى / الأنثوى بينما تشرح ثيا الممتة كيف صنع لوفبورج إنسانا حقيقياً من لاشئ : "لقد علمنى أن أفكر وأن أفهم أشياء عديدة" (٧١٤ - ٧١٥). ولا يمكن لهيدا أن تقاوم توجيه الأسئلة عما إذا كان لوفبورج قد علم ثيا مع أطفالها من الزوج السابق. وينتهى سرد ثيا للموضوع بالذروة الحتمية المبتذلة : المرأة العابدة تصبح شريكة لها فى مساعدة سيدها : "وبعد ذلك أتى الوقت السعيد الرائع عندما كان بوسعى أن أشارك فى عمله ! عندما كان بوسعى المساعدة !" (٧١٥) . "مثل صديقين حقيقيين" هكذا تتذكر هيدا، وبعد ذلك كان لابد عليها أن تسمع أن لوفبورج أيضاً قد استخدم الكلمة مع ثيا "أصدقاء ! أتعرفين يا هيدا أن هذا هو ما اعتاد أن يقوله أيضاً" ولهيدا فرصة بسيطة وصغيرة : الوجود المزعج يفسد سعادة ثيا، امرأة فى ماضى لوفبورج "شخص ما

لم ينسَ أبداً"، والذي هدد ذات مرة بإطلاق النار عليه. وتكتسب هيدا المناسبة ازدواجية سيئة السمعة بينما تثق ثيا بأن المرأة موضوع السؤال هي من المحتمل "تلك المغنية ذات الشعر الأحمر" وقد اعتاد لوفبورج أن يتردد عليها حيث إنه كان من المعروف أنها "كانت تحمل أسلحة بها ذخيرة" (٧١٥).

- وتعتبر ثيا مثلاً أصيلاً على المثالية النسائية في القرن التاسع عشر يسوقه لينجستراند Lyngstrand في مسرحية سيدة من البحر، الصديقة المخلصة التي تخدم الرجل في عمله. ولأن ثيا تتحقق من خلال عبوديتها لليفبورج، والذي استخدمها كدعامة لكي تجعله لا ينحرف، يبدو هذا بالنسبة لهيدا عاطفة بعيدة عن الأضواء. ولكن وبينما تحتقر ثيا بسبب هذه العلاقة، فإنها تغير منها بسبب الرجل.

- ويعتبر اليرت الشهوانى هو مغاير تيسمان عديم الجنس مع انتقام ساخر؛ ولأنه ضعيف وهزيل في بدلته السوداء، فقد كان يوحى الشيطان نفسه. وفي هذه النسخة من نموذج إيسن عن بطلة الرواية المحصورة بين رجلين متعارضين، يقلل التناقض الجسدى من التناقض السيكولوجى : فنجد أن شعر وذقن لوفبورج يغلب عليهما اللون البنى القاتم، بينما شعر وذقن تيسمان يغلب عليهما اللون الأصفر؛ ونجد أن وجه لوفبورج الشاحب والطويل مع "بقع حمراء على الخدود" يتناقض مع وجه تيسمان "المفتوح والمستدير والضحك" (٦٩٧). ويرسم لوفبورج كمنافس أكثر نجاحاً لتيسمان قبيل دخوله عندما يبلغ تيسمان براك وهيدا أن

العمة جولى قالت بأنهما لم يكن بوسعهما الاعتقاد بأن لوفبورج سوف يقف فى طريقى مرة أخرى" (٧٣١). وبعد أن تحطمت خططها من أجل تيسمان على يد القاضى، تستمع هيدا إلى حديث المؤرخين المتخصص، والذي يظهر فيه لوفبورج كشخص مبدع وأصيل، ويظهر فيه تيسمان كشخص عادى يفتقد الخيال. وقد سمعت هيدا بالفعل كلام تيسمان عن مواهب "لوفبورج الملحوظة" (٧١٨) وثناؤه على العمل الذى يحكم عليه لوفبورج على أنه "كتاب يمكن أن يتفق معه كل فرد" (٧٣٢). لقد أكمل الآن "الكتاب الحقيقى - الكتاب الذى يتحدث نيابة عن نفسى الحقيقية" (٧٣٣). ومثل رجل الكوميديا الصريح، يغذى تيسمان خطوط نظيره الأعلى والتي تلهم إجابات هزيلة: "نعم ولكن عزيزى ايليرت - الكتاب القديم يأتى فى وقته!" وعندما يفسر لوفبورج أن كتابه الجديد يعالج المستقبل يجيب تيسمان بسذاجة "ولكن يا إلهى، ليس هناك أى شئ نعرفه بخصوص هذا الأمر" ويأتى لوفبورج ثابت الفكر بضربته الموفقة: "حقا ولكن هناك شيئاً أو شيئين يستحقان القول بخصوص هذا الموضوع". وبالنسبة لتيسمان، المختفى فى أمان فى تفاصيل الصناعات اليدوية فى العصور الوسطى، تبدو تحليلات لوفبورج النبؤية "غير عادية! ولم يكن ليحدث أبداً لى أن أكتب عن أى شئ مثل هذا". وعند الباب الزجاجى، فإن هيدا و"هى تنقر على الزجاج" تعلق "لا بالطبع لا". وتسمع عندئذ الرجل الأعلى وهو يبعد نفسه عن المنافسة نحو الأستاذية والرجل الأدنى ينخرط فى تعبيرات الشكر والفرحة، وهو يشير كالمعتاد لحكمة عمته: "ولكن يا سيدى - فإن العمة جولى عندئذ كانت على حق!" (٧٣٥). ويعتبر

ضعف شخصية زوجها ازدراء لهيدا؛ "تنظر لتيسمان بابتسامة باردة" تعلق: "إنك تبدو كما لو أن صاعقة قد ضربتك" (٧٣٥).

- إن وظيفة لوفبورج كنظير تيسمان الأعلى هي مواصلة ذكر خطأ هيدا. وهو يواجه أيضا هيدا بطريقة مباشرة؛ ففي بداية مواجهتها فإن تكراره لاسم أسرتها قبل الزواج - "هيدا جابلر! ... هيدا جابلر!" (٧٣٦) - هو تأنيب لهيدا تيسمان قبل القيام بالتأنيب: "أوه هيدا، يا هيدا - كيف استطعت أن تلقى بنفسك بعيدا هكذا!" ويتظاهر لوفبورج بإساءة فهم الاعتراض الذي تبديه هيدا على ندائه لها باسمها الأول - "هذا يسيئ إلى حبك لجورج تيسمان" - لكي تؤكد هيدا على ما يعرفه على أنه حقيقى: "حب؟ إنك سخيف!" (٧٣٧). ولكن هذا لا يكفى، لم يكن هناك أى حب بالنسبة لى، أيضا؟ وتراوغ هيدا وهي تكرر المصطلح الذى استخدمه لوفبورج معها ومع ثيا: "بالنسبة لى فقد كان الأمر كما لو أننا كنا صديقين حقيقيين" (٧٣٨). وتتذكر لوفبورج وهيدا "التقارب الخفى" للأمسيات الطويلة عندما اعترف لوفبورج بالشرب والجنون" (٧٣٨ - ٣٩). وعندما يلوم لوفبورج هيدا على إنهاء علاقتهما، ترد عليه: "العار عليك، يا ايليرت لوفبورج! كيف استطعت أن تنتهك ثقتى عندما كنت أنا شجاعة مع صداقتى!" (٧٣٩). غير أن عاطفة لوفبورج المستمرة والواضحة نحوها، وتأكيد هيدا على أنه لم يخبر ثيا أبدا بعلاقتها لأنها "غبية جدًا فيما يتعلق بذلك الموضوع" (٧٤٠) - تجدد مشاعر الود عند هيدا مع لوفبورج وتجعلها تتكتم الحقيقة. وربما يقع أقوى تعبير لتعاسة هيدا الجنسية مع تيسمان فى إعلانها لنظيره أنها كانت ترغبه:

وبعد أن تقترب أكثر منه وتتكلم بنعومة تعترف بأن عدم تنفيذها لتهديدها بإطلاق النار عليه لم يكن "أسوأ جبن فيها - تلك الليلة". وتريد هيدا من لوفبورج أن يعلم بأنها كانت تريده : إنه إعلان على الرغم من كونه خفياً، إعلان عن الرغبة التي كانت تخفيها، وهو هروب من زواجها التعتيس.

- إن هذه المحادثة هي التي زادت من الجدل الشائع بأنه لو أن هيدا قد استسلمت لرغبتها نحو لوفبورج، لكان الأمر قد انتهى بسعادة متبادلة. ولكن لم يشرح أحد كيف، وما من شئ في شخصية لوفبورج أو هيدا يوحي بأن العاطفة سوف تغزو الجميع. ويعتبر السكير الضعيف لوفبورج غير واعد كعاشق أو زوج. ولأنه مدمر لذاته وحتى انتحارى يتضح في : "أوه، لماذا لم تفعل ما قلته ! لماذا لم تطلق على النار!" (٧٣٩). وكما أشار دافيد جونز، فإن لوفبورج هو ضحية لفكرة "الخير" و"الشر" في النساء، ولا يعتبر مذاقه للخمر والعاهرات مجرد نقطة ضعف ولكن فساد مكره عليه : "خطاياها - الشرب الشديد والنساء الناعمات - لا يتم الانغماس فيها بدون تخريب الشعور بالذنب، والاعتراف، والغفران" ("فضائل هيدا جابلر" ٤٦٥)، وقد استمعت هيدا إلى اعتراف لوفبورج لأنها كانت تريد أن تسمع عن عالم كان "ممنوع عليها أن تعرف أى شئ عنه"، كامرأة شابة (٧٣٩). والسبب في أن هيدا لم تتحرك من الأفكار الممنوعة إلى الأعمال الممنوعة هو شئ يمكن فهمه. وبينما يوحي العنف والذي أنهت به علاقتها - بقوة رغبتها، فإن هيدا كان لديها احترام كبير للذات لدرجة لا يمكن معها أن تصبح امرأة لوفبورج. ولو أن هؤلاء الذين يعاقبون لكونها لم تستسلم له يقصدون أنها كان

لابد أن تتزوجه مع فكرة لإصلاحه، فأى نوع من الرضا كان يمكن لهيدا أن تشعر به فى إبعاد زوجها عن الشراب وإملاء كتبه؟ وبأى وسيلة يشكل كونها ممرضة أو سكرتيرة لرجل حياة أكثر ازدهارًا من كونها مضيضة مجتمع؟ بالطبع لقد تزوجت هيدا "الرجل غير المناسب" ولكن لا يمكن أن يكون لوفبورتج هو السيد الصحيح. فالرجل الذى أمكن الزواج منه يفتقد الجنس، ويصبح الرجل الحسى غير قابل للزواج.

- ويكافئ لوفبورتج هيدا على اعترافها الثمين بهجوم شديد ومتبجح ولا يمكن أن يسامحها على عدم تسليمها نفسها له، ويوبخها من خلال مقارنة قاسية مع ثيا التى وصلت مؤخرًا، ومستخدمًا مفرداته ومفردات هيدا الخاصة. "إننا نحن الاثنان هى وأنا - نحن فى الواقع صديقان حقيقيان ... ثم الشجاعة التى لديها، يا آنسة تيسمان ... وهى شجاعة فائقة - تهمنى" (٧٤١). واعتبار لوفبورتج مطاردة ثيا له عمل شجاع هو شئ مستفز جدًا؛ ويستخدم هذا الأمر لى يحاضر هيدا عن جنبها مما يضيف إهانة إلى الجرح. وتستعيد هيدا كرامتها عندما توبخ لوفبورتج على خوفه من أخذ مشروب وتفضح "صديقه الحقيقية" والتى تثق فيه تمامًا كشخص مخبول مع خوفها بأنه سوف ينغمس فى المعاصى (٧٤٢). والآن فإن لوفبورتج لديه سبب، مهما كان سيئًا، لى يفعل ما يريد ويتهم ثيا بالازدواجية ويضغ الكأس ويعلن عن قراره بالذهاب إلى حفلة شرب براك.

- وتريد هيدا أن تزيل تأثير ثيا على لوفبورج لأنها تغار للغاية من هذا التأثير وتقل من شأنه. ولا بد أن يكون لوفبورج يتناول شراباً مسكراً مع الرجال وليس شايًا مع ثيا الممتعة عن المسكرات. إن ارتباط لوفبورج بثيا هو خيانة لفكرة هيدا عنه كروح متحررة عريضة. ومثل عذراء الحروب، فإن هيدا ترسل رجالها لقهر أعدائه، وترتفع روحه وهو يقرأ كتابه بصوت عالٍ مع أوراق نبات شجرة الكرمة في شعره - شديد وشجاع" (٧٤٥). ولدى هيدا المسكينة سبب آخر في أن تنصر لوفبورج: "لمرة واحدة في حياتي، أريد أن يكون لدى القوة على مخلوق بشري"، هكذا تعترف لمنافسها. وافترض ثيا البرئ بأن لدى هيدا بالفعل القوة فوق شخص ما - زوجها - يفتت قشرة بركان فائر من غضب الغيرة: "نعم يا لها من صفقة! أوه لو أنك استطعت فقط أن تفهم كم أنا فقيرة. وأنت مسموح لك بأن تكون غنيا جداً" وأعتقد أنني سوف أحرق شعرك، على أية حال" (٧٤٥). وشخص مغفل مثل ثيا قد أثر في لوفبورج بينما لا بد أن تتحمل هيدا شخصاً حقيراً مثل تيسمان. ولكن الآن استبدلت هيدا تأثير ثيا المميت حيث إنه "في الساعة العاشرة - يأتي ايليرت لوفبورج - مع أوراق نبات الكرمة في شعره" (٧٤٦).

- إن لوفبورج كشخص عريضة لا يمكن تصديقه مثل تيسمان وزير التربية والتعليم، والسهولة التي بها يعود لوفبورج إلى خطايا العنف الذي يؤديها به يؤيد وجهة نظر هيدا عنه كمثالية يائسة عن إدمانه. وترفض أن تعترف بالحقيقة في تعليق تيسمان بأن لوفبورج "ما زال لا يمكن إصلاحه" (٧٥١). أليس تعني بأن لديه شجاعة أكثر من الآخرين لكي يعيش؟ وتواصل هيدا "يا إلهي، لا -

إننى أعنى أنه لا يستطيع أن يجد متعته فى الوسطية". وحتى تقرير براك التكميلى بأن السكير لوفبورج قد ترك حفلة لكى يحضر حفلة أخرى، التى أقامتها المغنية المجهولة ديانا، والتى انتهت إلى شجار مع الشرطة، تفشل فى هز إصرار هيدا على قدرة لوفبورج فى عمل كبير. وتعلق "ليس لديه أوراق نبات شجرة الكرم فى شعره" (٧٥٦)، ولكن عندما يعلن لوفبورج عن قراره بأن "يضع حدا لكل هذا"، تندفع هيدا لكى تجهزه من أجل تضحية بالذات رومانسية، وتجعله يعد بأن يقوم بها "بطريقة جميلة" (٧٦١).

- وليس هناك أى رقة فى مشاعر هيدا نحو لوفبورج، عاطفة فقط، وفى النهاية تصبح أنانية تماما بسبب تعاستها، ولا تهتم سواء أكان هو أو أى شخص آخر يحيا أو يموت. ولا تفهم أنه بالنسبة للوفبورج (كما هو الحال بالنسبة لأسوالد فى الأشباح) فإن العمل هو حياته، التعبير عن أفضل ما بداخله، وتقول عن النصوص التى أخفتها فى المكتب خلفها : "حسنا ولكن عندما يقال ويفعل كل شئ - فهو مجرد كتاب" (٧٦١). وعندما تخبر لوفبورج، "أريدك أن تحتفظ بهدية منى" (٧٦٢)، تفتح درج المكتب لكى تخرج المسدس وليس النصوص، وبالنسبة لهيدا السائرة نحو المكتب فى إحدى أكثر سخریات إبسن الدرامية، فإن النصوص ليست حاضرة كبديل للسلاح؛ فقد اعتبرت للتدمير المرة الثانية التى شاهدها فى يدى تسمان : "لا، لا تعيدها" هكذا صاحت (٧٥٢). وقد بقيت صامته بينما كان لوفبورج وثيا ينتحبان على فقدان طفلهما، ولأنها كانت تخفى النصوص عند وصول براك وعند عودة لوفبورج حفظتها فى الدرج، وكانت تنتظر

حتى تكون بمفردها لكي تدمرها . وسوف تمحو ثمرة العلاقة الحميمة هذه بين ثيا ولوفبورج، ولا يغير قرار لوفبورج في أن يقتل نفسه أى شئ، وإذا كان على هيدا أن تحمل طفل تيسمان، فإن ثيا ليس بوسعها أن تتقبل تعازي كونها الأم الأرملة لطفل لوفبورج، وبالنسبة لهيدا فإن تدمير ذرية ثيا ولوفبورج ليس شيئاً أقل من كونه عدالة شعرية خالصة؟ "الآن فإننى أحرق طفلك، يا ثيا ! أنت وشعرك المجدول! (ترمي بحزمة أخرى في الموقد) . طفلك وطفل ايليرت لوفبورج (ترمي بما تبقى). والآن فإننى أحرق - أحرق الطفل" (٧٦٢).

نهاية ونشأة الفخ

هيذا:

لست حرة. لست حرة، حينئذ ! (تتهض في اندفاع) لا - لا أستطيع أن أتحمل فكرة الأمر. أبدا ! (٧٧٦).

- يفتح إيسن فصله الأخير بمقدمة صامته وكثيية، يقاطعها من وقت لآخر عزف هيدا على البيانو. وتعيد باختصار نظرتنا الثالثة الفاحصة لهيدا بمفردها، البانتوميم شعار المناسبتين الأوليين : ستارة الفصل الثالث السابقة "والمناجاة الصامته" الأولى (سوزمان، "المسرحية المعروضة: ٩٢)، في الفصل الأول والتي تقلد عمل خشبة المسرحية فيها. وترتفع الستارة على خيال هيدا وهى تخطو للخلف والأمام، مثل نمر حبيس، فى حجرة رسم غير مضاءة. وتدخل الحجرة الداخلية وتضرب على أوتار البيانو، وتعود إلى حجرة الرسم، وبعد ذلك تتحرك

لى موقعها عند الباب الزجاجى، ترفع الستائر وتحملق للخارج، هذه المرة ليس
نى ضوء نهار الخريف ولكن فى الظلام. وبعد أن ارتدت ثياب الموت، تعلن هيدا
لحداد رسميا على رينا Rina عمه تيسمان، ولكن مثل ماشا التى تتردى السواد
عند تشيكوف فى مسرحية طائر النورس، تبدو وكأنها فى حداد طيلة حياتها.

- وتجبر هيدا على الفوص أكثر فى تعاستها من خلال الأنسة تيسمان، والتى
نصل فى مهمة. وتعلم العمه جيداً أن ابنة أخيها قد أخبرت هيدا عن وفاة رينا :
ولكن بنفس الطريقة اعتقدت أنه لابد أن أتحمل خبر الوفاة بنفسى" (٧٦٣).
ويوضح التناقض سبب العمه الحقيقى للزيارة غير الضرورية، والذي يجعل هيدا
تؤكد على أمومتها الوشيكة : "آه ما كان لرينا أن ترحل الآن. ليس هذا وقت
الحزن فى منزل هيدا "هيدا "مغيرة الموضوع" تحاول أن تتحدث قليلا ولكن لا
تستطيع أن تبعد العمه عن غرضها العنيد : "فى منزلنا الآن سوف نخيط الكفن
لرينا. وهنا أيضا سوف يكون هناك حياكة قريبا، كما أتصور. ولكن من نوع
مختلف يا إلهى" وعندما يصل تيسمان تحاضره عمته فيما يتعلق برد الفعل
المناسب على وفاة رينا "عليك أن تبتهج فى حزنك" وعندما تتبع هذه النصيحة مع
عبارة عن خطتها لكى تملأ فراش رينا الخالى مع "شخص غير صالح فى حاجة
إلى الرعاية والاهتمام" تبدأ مثاليته الحمقاء فى الظهور كشئ منحوس؛ ويلاحظ
أروب Arup، "بأنها فجأة تبدو كساحرة تنتظر طفلاً صغيراً وبريئاً لكى يطرق
بابها" لـ "حول هيدا جابلر" (٣٢). ولدى الأنسة تيسمان خطط لكى تفرض أنانيته
الشديدة "واننى فى حاجة ماسة إلى شخص ما أعيش من أجله" - وبالنسبة لابن

أخيها وزوجته : "حسنًا، الحمد لله، فى هذا المنزل أيضا لابد أن هناك قريبا عمل يمكن للعملة أن تدير يدها نحوه" (٧٦٥). وتتوه الإشارة العريضة نحو حمل هيدا حول تيسمان، والذي يستغل عرض عمته لكى يعبر عن رغبته بأن فى وسعها الدخول: "نعم، فكرى فى كم هو جميل لنا نحن الثلاثة إذا-" ولأنه تم إسكاته من خلال عبارة هيدا "إذا-؟" فهو ينهى كلامه "فى غير يسر" "أوه لا شئ. كل شئ سوف يكون على ما يرام. دعونا نأمل فى هذا. هيه؟" أما الأنسة تيسمان، والتي قد فهمت عبارة هيدا "إذا - ؟" جيدا، تقرر أنه قد حان الوقت للرحيل، ولكنها مصممة أن يكون لها طريققتها: "وربما لدى هيدا شئ ما تخبرك عنه، يا جورج" (٧٦٥).

- وتعلم هيدا أنها لابد أن تدلى بالأخبار، ولكنها لا تستطيع أن تجبر نفسها على الكلام: "إننى سوف - كلا، كلا - اسأل عمته جولى. إنها من تستطيع إخبارك" (٧٦٧). ويضيف تصفيق تسمان الحار وتساؤله "هيه؟" ونيته فى أن تشاركه الخادمة فرحته - يضيف إلى اشمئزاز هيدا : "أوه - سوف أموت - سوف أموت من كل هذا ! ... من كل هذه الأشياء الغريبة - يا جورج" : ويضيف تيسمان بسرعة شيئا آخر غريبا : "وبعد ذلك، بدأت تتادبنى جورج، أيضا ! تصورى ! العملة جولى سوف تكون مسرورة جدا - جدا ". ويهجر تيسمان بسرعة تردده عندما تخبره هيدا بأنها قد أحرقت نصوص لوفبورج من أجله، والتي تبرهن على أنه غير أمين وساذج، وتواجه هيدا زوجها بنفاقه : "عندما تسمع بأننى قد أحرقت كتاب لوفبورج - من أجلك؟" ولأنه كان متشوقا بأن يبلغ عمته

بعاطفة زوجته نحوه، لا يدرك جورج السخرية : "حسنا وبقدر ما تسير هذه الأمور - هذا الشئ مع الكتاب - بالطبع - فلا يجب أن يعلم أى أحد عن ذلك. ولكن حبك الشديد لى يا هيدا - فإن العمدة جولى بوسعها أن تشاركنا فيه!" (٧٦٧) .

- وحيث إن هيدا تفهم شيئاً بسيطاً، يعنى الاستمرار فى التعايش مع كل هذه الغرائب" . وسوف تساعدنا رؤيتها لمحو لوفبورج لذاته فى أن تتحمل حياتها الخسيسة . وعندما يبلغ براك خبر جرح لوفبورج المميت، تعلن "بصوت جريئ وواضح" "أخيراً حدث شئ ما حقاً! ... أصبح لدى لوفبورج الشجاعة لكى يفعل ما كان يجب فعله" (٧٧٠). ويشير التردد إلى عبارتها غير المنطوقة "ما أريد أن أفعله أنا" ولكن من خلال مسدسها فقد شاركت فى عمل لوفبورج الكبير ، وقد حررها، رمزياً ، مع نفسه : آه، أيها القاضى - يا له من تحرير، تصرف لوفبورج هذا ... أقصد بالنسبة لى" (٧٧٢) .

- وبالإضافة إلى انتصار لوفبورج ، فإن هزيمة ثيا لهيدا لا تهم كثيراً . وتلد السكرتيرة ذات الأمومة الزائدة بطريقة إعجازية طفلاً جديداً من جيوبها وهى تكتب مذكرات لوفبورج . وكما فعلت مع لوفبورج، سوف تقوم ثيا بأداء وظيفتين نسائيتين تؤام كملهمة ومسجلة؛ وسوف تتولى أمر الكتاب الأول عن مذكرات لوفبورج هى وتيسمان حتى اكتماله . وتتحمل هيدا ولادة ثيا الجديدة برياطة جأش؛ "تلك الحمقاء الصغيرة" (٧٦٠). وقد حرمت مع كل هذا من لوفبورج،

وكونها أنها قد نقلت خدماتها إلى تيسمان ليس له أى عواقب. وبينما تتأمل ثيا وتيسمان مذكرات الرجل المتوفى، تعلن هيدا لبراك : "إنتى أعلم أن لوفبورج كانت لديه الشجاعة لكى يعيش الحياة بعقليته الخاصة. والآن فإن هذا العمل العظيم الأخير كله جمال!" (٧٧٢) . ولكن عندئذ يكشف براك أنه قد "قام بشئ بسيط من التحرير" من أجل السيدة الفيستيد المسكينة" (٧٧٣) ؛ وقد وجد لوفبورج ليس فى حجراته ولكن فى حجرة الأنسه ديانا، حيث ذهب فى يأس لكى يطالب بمخطوطاته. وعلى الرغم من الوضع المنحط لهذا العمل السامى، تتعلق هيدا بحقيقة منقذة. وقد أبلغ براك أن إصابة لوفبورج كانت فى الصدر، وعلى الرغم من أن هيدا كانت تشعر بخيبة الأمل فى أنه "لم يكن الصدغ" فما زال "الصدر جيداً" (٧٧٠) ؛ والآن تكرر "فى الصدر - نعم" (٧٧٣) ، ولكن يكشف براك أخيرا الحقيقة المصدمة : إصابة لوفبورج المميتة كانت فى أعلى الفخذ والنزول ببطل هيدا المنتصر إلى رجل يائس أطلق عليه النار فى بطنه يبطل توهمها الكبير. لقد أصبح عمل لوفبورج الساطع، استراتيجية البقاء عند هيدا، مثل بقية حياتها: أصبح منحلا وراء كل المقاييس : "ما هى هذه - هذه اللعنة - أن كل شئ ألمسه يصبح سخيفا وكريها؟" (٧٧٣) .

- وتتبع هيدا هذا الاستكثار النهائى بقرار سريع. وتصر على تنظيف المكتب لكى تصل إلى سلاحها، وبعد أن خبأت المسدس تحت أكوام الموسيقى الصحائفية، تحمله إلى الحجرة الصغيرة والتى فيها تطلق النار على نفسها عندما تكون قد سمعت بنهاية قصة براك.

- ولكن لابد أن تعاني من إهانة أخيرة. وفي استخدام أصيل لقواعد المسرح فإن براك هو الواثق الذي تحول إلى مبتز، وحليف بطلة الرواية المزيف والذي يغويها فيما بعد. وينشر القاضى الأنيق متوسط العمر "القصير والبدين ومع ذلك قوى البنية ذو تحركات لينة" - ينشر رمز القضييب. ومع تفضيل معلن "للتلصص فى الطريق الخلفى" (٧٢٢)، يشبه قطعة كبيرة فى بداية عمله. وحتى ملامح وأسارير وجهه تعتبر مأكرة : "وجهه مستدير مع وضع مميز. وشعره قصير يغلب عليه السواد ومهندم بعناية. وعيناه لامعتان وبهما حيوية" (٧١٦) وتعتبر خطة إغواء فاجرة المدينة بالنسبة لهيدا اكلاشيه فى حد ذاتها، وبعد فترة سوف تقع الزوجة غير الراضية فى ذراعيه. وفى صنع "الترتيبات الثلاثية" مع براك أوضحت هيدا أن اهتماماتها الجنسية لم تكن متضمنة، ولكن اعترفت بأن القاضى "ليس على الأقل متخصصا" والذي "يستطيع أن يتحدث عن كل أنواع الأمور الحية" سوف يكون "راحة كبرى" (٧٢٦) . وتذكر هيدا الكمال تحت سلوك القاضى اللطيف "ذلك القاضى الذى يثير الاشمئزاز" (٧٤٣)، هكذا تطلق عليه - ولكن ليس لديها أى شكوك فيما يتعلق بالقدرة على إدارة شئون المنزل. ولكن عندما يشعر براك باهتمام هيدا بلوفبورج يحذرهما بأنها تهز من ثقتها : "لو أنه أتى كشخص غريب يحاول الدخول بالقوة فإن الأمر "يشبه إخراجى من بيتى" (٧٥٦) . ويخطر على بال هيدا أن ذلك الرجل الذى يريد أن يكون "سيد الجماعة" يمكن أن يكون رجلا خطيراً، وتعلق : "إننى شاكرة جداً - لأنك لم تحاول السيطرة على "وفيما بعد تدرك هيدا أن الرجل الذى اعتقدت أنه سوف

يريحها من تفاهة تيسمان هو فى الحقيقة "نوع من المتخصصين أيضا" (٧٧٢) ،
وفى النهاية يحاول الخبير فى الزنا أن يستغل خبرته فى الإيقاع بها، عقب
ابتزازه فيما يتعلق بالمسدس الذى عثر عليه فى جيب لوفبورج - "حسنًا، ليس
هناك أى خطورة، طالما أنا صامت" - مع اطمئنان : "عزيزتى هيدا - صدقيني
إننى لن استغل وضعي" (٧٧٦). والقاضى التافه متأكد من دوافعه، حيث إنه ليس
لديه أى وضع". ويعتبر عرضه كرية لدرجة لا يستحق التفكير فيه : "ليس بلا
مقابل. ليس بلا مقابل حينئذ لا - ليس بوسمى احتمال التفكير فيه. أبدًا!"
(٧٧٦) .

- وتقتل هيدا نفسها على خشبة مسرح داخلية، ردهة صغيرة تحتضن تراث
حياتها مع جابلر - صورة لأبيها والبيانو القديم. وتغلق الستائر وهى تدخل، وبعد
ذلك تعزف مقطوعة موسيقى كمقدمة للعمل، لحن راقص. ويحتج تيسمان :
"ولكن عزيزتى هيدا - لا تعزفى موسيقى الرقص الليلة ! وفكرى فى العمة رينا !
وايليرت أيضا!" (٧٧٧) . وبعد أن أخرجت رأسها من بين الستائر، تعلن هيدا عن
مسرحيتها الصغيرة المسيئة - "والعمة جولى . وجميعهم. ومن الآن فصاعدا
سوف أكون هادئة" - وبعد ذلك تنزل الستائر مرة أخرى. وبعد سماعها أن
تيسمان وثيا قد خططا لأمسياتهما فى منزل عمته، تسأل هيدا : "ولكن ماذا
سوف أفعل فى الأمسيات هنا؟" . ومثل رجل سيصبح زوجا مخدوعًا، يلاحظ
تيسمان أن القاضى الطيب سوف يكون سعيدا إذا ما احتفظ بصحبة هيدا؛
وبعد أن يتباهى بانتصاره، ويصيح براك: "سوف نستمع بأوقاتنا هنا، نحن

الاثنين!" ولكنه يعرفها قليلا كما يعرفها تيسمان. "نعم يمكن أن يكون لديك أمل في ذلك، أيها القاضي، أليس كذلك؟" هكذا أصبح هيدا "بصوت عال مدوّ؛ وتأتى بعد ذلك كلماتها الأخيرة، نوع من السخرية- "أنت سيد الجماعة" - ،تتهى العبارة بطلقة من المسدس. ويهرع تسمان لكى يفتح الستائر على لوحة حية، هيدا ترقد ممددة على الكنية.

اختلاف هيدا

براك:

(فى الكرسى ذى الذراعين، مستلقيا). لكن يا إلهى ! الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء! (٧٧٨).

- تعتبر هيدا ذروة نموذجين عند إبسن، العنيدة، المرأة المفتقدة للأنوثة، والتي نموذجها الأصلى هى فيورا فى مسرحية كاتيلين، والزوجة المحبطة الزواج، والتي نموذجها الأصلى هى مارجيت فى مسرحية عيد صولهورج، ويندمج النموذجان فى بطلة الرواية هيورديس فى مسرحية الفايكينج فى هيليجلانند، والتي يتم مقارنة هيدا بها غالبا. وقد كان كاتب السيرة الذاتية النرويجى وأول من كتب عن إبسن وهو هنريك جاجر Jager هو أول من رصد التشابه فى ملاحظته بأن هيدا كانت هيورديس فى الكورسية" (H ١١ - ٢٦٧). آن هيدا راكبة الحصان وحاملة السلاح والمتزوجة من رجل سلبى تكرهه، تشبه حقا "التسر فى القفص". ومثل هيوريا وهيورديس ورييكا ويست، تحاول هيدا أن تحت بطلها على القيام بأعمال

بطولية ، ومثل الرجال الطموحين الآخرين- كاتلاين، سيجورد وروزمر، فإن لوفبورج يقارن بشكل سيئ مع المرأة ذات الأنوثة ، والتي تقف سلبيتها فى طريق مهمته؛ وكصدي لكاتلاين وسيجورد، يشكو لوفبورج : "إنها الشجاعة والجرأة نحو الحياة - هذا هو ما حطمته ثيا فى" (٧٦٠) . ولكن تختلف هيدا عن سابقتها بطريقة رئيسية. ولأنهما قد تزوجتا من الرجل غير المناسب، ترى مارجريت وهيورديس أن الهروب مع الشخص المناسب هو الحل للتخلص من تعاستهما. وبعد أن روضها روزمرشولم، تموت ريكا لكى تبرهن على حبها للسيد، حتى فيوريا التى لا تقهر تحب عدوها كاتلاين. غير أن هيدا لا تحب أى أحد ، فحسب ، بل تسخر أيضا من الحب". تلك الكلمة شديدة الحلاوة" (٧٢٤).

- وعندما ظهرت هيدا جابلر، علق المؤلف الهولندى هيرمان بانج Bang بأنها قد قوبلت برعب شديد لأنها كانت مسرحية تتعلق بامرأة عذراء". وتعتبر هيدا غير الحاضنة شريرة فى جماعة من الخدم. وتعيش ثيا من أجل خدمة الرجال؛ "وبعد ذلك ماذا سأفعل فى حياتى؟" (٧٥٩)، هكذا تتساءل عندما يعلن لوفبورج انفصالهما، ولكنها وبسرعة تربط نفسها بفريمه القديم. وتعيش الآنسة تيسمان أيضا من أجل الخدمة، كما تفعل بيرتا، خادمة بالوظيفة. ولا يملك النموذجان غير الأنانيين الآنسة تيسمان وثيا أى ذات؛ وهما عاطفيتان استوعبتا مثاليتهما الثقافية عن المرأة كخادمة، وهما ملاكان أليفان لشیطان هيدا. وخدمة المراتين خارج خشبة المسرح، واللذان تمثلان الشخصيتين القطبيتين النسائيتين القديسة والعاهرة - العمة رينا الطاهرة، وديانا الفاسقة العاهرة التى تسلى - تضع إطارا

لخدمة النساء فى المسرحية، وهيدا هى التى فقط لا تخدم. فهى لا تريد أن تعيش فقط من أجل رجل، ولكن من أجل نفسها. وكما كتب إبسن "فهى حقا تريد أن تعيش حياة رجل بأكملها" (OI ٧ : ٤٨٧) .

- ويضيف إبسن نوعاً من الذكورة على هيدا من خلال إعطائها طعم الأمازون للحياد والأسلحة، ميل نحو السخرية وازدراء لعمل الأنثى. وتفسيره بأنه قد أطلق على بطلة روايته اسم هيدا جابلر لى يشير إلى أنها "لابد أن ينظر إليها كابنة لأبيها أكثر من كونها زوجة لزوجها" (LS ٢٩٧) - هذا التفسير معروف بشكل جيد. ويعكس إبسن الصفات الذكورية والأنثوية فى السيد والسيدة تيسمان بقوة أكثر مما فعله فى أى زوجين آخرين؛ تيسمان يحب أن يخدم هيدا، ويخاف من مسدسها، ولا يستطيع أن يفهم تهكمها ويعشق الحياة المنزلية الخلية. ويفصل إبسن الجانب البيولوجى الأنثوى عن الجانب السيكلوجى بلا شفقة كما يفعل فى الفصل الثالث من بيت الدمية ، فهيدا حامل ولكن بلا أمومة، بينما ثيا غير الطفولية لديها صفة الأمومة . وعلى نحو مميز، يأخذ إبسن مفهومه إلى منتهاه: فنجد هيدا ترفض الأمومة كشئ طبيعى فى حياتها وكشخصية تعويضية عن زواجها، وفى رفض سبب الوجود، فهى ترفض كونها امرأة.

- ومثل حياة هيدا، فإن موتها لا يحترم تقاليد السلوك الأنثوى المناسب. ولقد ركزت أساطير الانتحار الأنثوى بشكل تقليدى على موضوعين - الحب المقهور والمطاردة المدمرة - وذلك فى التماشى مع الافتراض بأن النساء يعشن من أجل

الحب، ويعيش الرجال لأنفسهم. ويعيد أشهر حالتى انتحار فى الأنثى فى روايات القرن التاسع عشر - وهما آنا كارنينا Karenina وايمى بوفرى Bovary - يعيدان كتابة هذا التراث، كما تفعل حالات انتحار "العانسات المدمرات" و"النساء الساقطات" فى مسرح القرن التاسع عشر، من ماريما ماجدالينا (١٨٤٤) لهيبيل إلى الأنسة جولى (١٨٨٨) لسترينديبرج. غير أن هيدا لا تدمر نفسها لأنها فشلت فى تلبية القواعد الأبوية، ولكن لأنها ترفض ذلك. ولأنها السيدة تيسمان، والتي تعيش مع "العمات الخالدات" (٧٢٧) تحمل طفلاً وتعيش من أجله - كل هذا يزعجها. ويعاملها الرجال الذين تعرفهم كشئ يمتلك جنسيا بشدة كما يعامل تروفالدهيلمر نورا : فيعتقد تيسمان أنها تحترق حبا نحوه، ويعتقد براك أنها سوف تصبح عشيقته المتحمسة، ولا يستطيع لوفبورج أن يغفر لها عدم مشاركتها له فى الفراش. وهناك تضخيم فى الافتراض والافتراض المسبق على أنهما غير متسامحين مثل وجهة نظر العممة فيها مثل منشأ عائلة تيسمان. وتحرر هيدا نفسها منهم جميعاً "وتبدى ازدراءها للعممة جولى وللباقين" (٧٧٧).

- والشئ الأكثر غرابة بالنسبة لهيدا ، كما يعلن براندز، هو أن الجانب الشرير فيها يمثل بقوة كبيرة" (B ١٠٧) وتظهر هيدا فى النهاية السخرية الشديدة التى جعلتها مبهمة عند المعلقين. وبعد أن تذوقت ما أطلق عليه إيسن "اللمسة الجميلة" لثيا وتيسمان اللذين كرسا نفسيهما لمخطوط لوفبورج (OI ٧ : ٤٨٤) تودع هيدا الزوجين الجديدين، مقلدة تيسمان - "حسناء؟ أليس الأمر على ما يرام يا جورج؟ هيه؟" - ومعلقة على تحول ثيا السهل لخدماتها : "ها أنت

هنا تجلسين الآن بجانب تيسمان - مثلما كنت تفعلين بالجلوس مع لوفبورج (٧٧٦). ولأنها كانت غافلة عن السخرية مثل سيدها الجديد ومع لوفبورج البارد، تشتاق ثيا لخدمة رجل آخر : آوه، لو أنتى استطعت أن ألهم زوجك بنفس الطريقة وترد هيدا - "هذا سيحدث بالتأكيد - فى الوقت المناسب" وتقل من استعداد تيسمان للمديح : "تعرفين يا هيدا - إننى فى الحقيقة بدأت أشعر بشئ من هذا القبيل". وليس مستغربا أن تفضل هيدا الموت على الحياة مع مثل هذا الرجل.

- وتحكى اليزابيث روبيتز، الممثلة الأمريكية والتي أنتجت أول نسخة إنجليزية من هيدا جابلر وقامت بالدور الرئيسى - تحكى فى كتابها الجميل ابسن والممثلة كيف أنها كانت مصممة على ألا تجعل هيدا "ما كان يعرف عنها تقليديا بأنها متعاطفة" لأن صفاتها المزعجة "هى ما تجعلها شخصية عظيمة" الثورة ضد ما يحيط بها من أشياء مألوفة والتي كان يعتقد عبد الكتاب الذى تزوجته أنها أشياء جميلة ؛ وعدم أنانيته التى ليس فيها عار، واحتقارها لما يسمى صفات أنثوية، وفوق كل ذلك احتياجها الشديد لأن تضيف معنى لحياتها حتى على حسابه.

الفصل العاشر

أمجاد وأخطار استعادة شباب الآتى

سولنيس Solness:

.... شئ فيك يشبه الطير الجارح .. كلا ، أنت أشبه باليوم الوليد . عندما

أنظر إليك أشعر كما لو كنت أنظر إلى شروق الشمس (The Master Builder)

البناء العظيم) (٨٢٣).

الحب فى الربيع لحياة فى الخريف

- فى عام ١٨٨٩ ، قضت عائلة إبسن أجازتها الصيفية الممتدة فى مدينة

جوسينساس Gossensass الصغيرة فى تيرول Tyrol بالنمسا (والتي تقع الآن

فى إيطاليا) ، وهنا يكتب إبسن فيما بعد عن "ضرورة وجود الطبيعة" (Ls ٢٨٢)،

وهنا أيضاً يلتقى الكاتب المسرحى الذى كان قد بلغ الحادية والستين من عمره

بإيميلى بارداك Emilie Bardach ذات الثمانية عشرة ربيعاً والتي أصبحت أولى

"أميرات" سنوات حياته الأخيرة.

- وكانت إيميلى بارداك الابنة الوحيدة لعائلة يهودية ثرية من هيينا وتكشف

صورتها عن وجه ذى ملامح منتظمة (وقد كتب إبسن إليها عن "ملاحك

الجميلة الهادئة" (Ls ٢٨٦)) وقوامها الجميل ذو الخصر النحيل وقد عاشت

الحياة المقيدة وغير الهادفة لشابة من طبقتها وعصرها تقوم بأداء الزيارات

الاجتماعية وحضور الحفلات الموسيقية، والاحتفالات ودور الأوبرا ومعارض

اللوحات، كما كانت مغنية هاوية موهوبة. وفي عام ١٨٨٩ . كانت إيميلي باردداك تقضى الصيف مع والدتها في جوسينساس حيث كان يطلق على ميدان السوق اسم "ابسنبلاتز" تكريماً لأشهر المقيمين بالمدينة ، كما كان يقام احتفال باسم إبسن كل صيف. وقابلت الأنسة باردداك إبسن في أوائل أغسطس وقاما بقضاء وقتٍ طويلٍ معاً حتى عادت إلى فيينا في نهاية سبتمبر ولم يلتقيا ثانية أبداً. وقد أدى نشر خطابات إبسن إلى باردداك والمقتطفات التي وصفتها بمذكراتها عن الصيف الذي قضته في جوسينساس إلى إثارة الكثير من التساؤلات حول طبيعة العلاقة بين إبسن وباردداك وتأثيرها على عمل إبسن. ومن الإنصاف القول بأن من بين كل النساء في حياة إبسن، كانت إيميلي باردداك أكثر من أثارت التعليقات.

- وفي عام ١٩٢٣ بعد موت إبسن بسبعة عشر عاماً ، اشتركت باردداك مع صديقها الكاتب الأمريكي باسيل كنج Basil King في كتابة مقالتين بعنوان "إبسن و إيميلي باردداك" ، يشاع عنهما أنهما تصوران مقتطفات من مذكرات باردداك. وطبقاً لرواية كنج وباردداك فقد التقى إبسن و إيميلي بعد احتفالات يوم إبسن حيث ذهب إبسن في نزهة على الأقدام "في فليرسكنال Pflerschthal وهو وادى يقع في ضواحي المدينة ويتدفق خلاله جدول مياه ويطل على مشهد الجبال والأنهار المتجمدة وهناك رأى فتاة معها كتاب تجلس على مقعد" (كينج ١: ٨٠٨) . وفي مناسبات سابقة قام كل منهما "بتفحص الآخر بتلك النظرة المتبادلة التي تحطم الحواجز" (٨٠٩) ولكن هذه المرة أجابت باردداك على نظرة إبسن

بإبتسامة صغيرة وكانت تلك محادثتهما الأولى : "عرف إيسن اسمها ونسبها ومقر إقامتها وأنها تسكن قريباً جداً منه فى جوسينساس حتى أن نافذته تطل على نافذتها" (٨١٠) وتسجل الرواية أنه حين أصيبت باردك بالبرد فيما بعد زارها إيسن متسلقاً بوابة حديقته. وفى إحدى مقتطفات مذكراتها نقراً : "نحن نتحدث كثيراً معاً، إن حماسه تجعلنى أشعر بالفخر". وبمرور الوقت يتزايد اهتمام إيسن بشكل جاد وبعد خمسة أسابيع من لقائهما تطورت الأمور بشكل كبير حتى أن باردك كتبت بعاطفة مفرطة : لقد اشتعلت العاطفة بينما لن تستطيع أن تؤدى إلى أى شئ حيث إن كل منا مقيد بقيود عديدة وعوائق أبدية!... أمس عصراً كنا وحدنا معاً أخيراً. آه . الكلمات ! - لو كانت تستطيع أن تتطبع على قلبى بعمق ووضوح أكثر ! إن كل ما قُدم لى من قبل لم يكن سوى ادعاءً للحب. هذا هو الحب الحقيقى كما يقول والذى بدون أن يعلم استسلم له فى فته (٨١١).

- وقبل أسبوع من رحيل باردك، كتب إيسن فى ألبومها سطرًا من فاوست. كم هى مؤلمة وجامحه تلك السعادة التى نشعر بها عندما نكافح للحصول على المستحيل! وفى صباح آخر يوم لهما معاً أعطاهما صورة له وكتب على ظهرها ذلك الأهداء الذى أصبح معروفًا الآن : "إلى شمس مايو فى حياة سبتمبر - فى تيرول ٨٩/٩/٢٧ هنريك إيسن" (٥٤٦ : ٧ OI) ونقرأ فى مذكراتها. "إنه يقول أنه سيقف غدًا على أطلال سعادته فالشهران الماضيان كانا أهم من أى شئ آخر مر به من قبل. الست متعلقة لأكون طبيعية وهادئة للغاية؟" (كينج ١ : ٨١٣).

- وتدل تلك المقتطفات من المذكرات على أن باردراك كانت متأثرة للغاية بعاطفة إيسن الجياشة وفي نفس الوقت تشعر بالارتباك وعدم الملاءمة : كم أشعر بالضآلة أمام نفسى لأننى لا أستطيع أن أستجيب له " (كينج ١ : ٨١١) "ماذا أكون أنا لأفكر بالأمر. إنه يقول إن الهدف من حياتى هو أن أعمل معه وأنا سنكتب إلى بعضنا البعض كل حين ولكن ماذا سأكتب؟" (٨١٢) . وفى يوم رحيلها تسجل فى مذكراتها : " إنه ينوى أن يملكنى . هذه هى إرادته . وهو ينوى أن يتغلب على كل العقبات وأنا أفعل كل ما أستطيع لأحول بينه وبين هذا الشعور وبالرغم من ذلك أستمع إليه وهو يصف ما نحن مقبلين عليه - الذهاب من دولة لأخرى - وأنا معه - والاستمتاع بانتصاراته سوياً" (٨١٤).

- وتمر القطار من فيرونا إلى فيينا عبر جوسينساس فى الثالثة صباحاً وفى الساعة الثانية والنصف عندما خرجت باردراك ووالدتها من الفندق وجدا إيسن منتظراً أن يصاحبهما إلى المحطة : "لقد انتهى الأمر سريعاً وكانت مصابيح المحرك وحدها هى التى أضاءت وداعهما" (٨١٥).

- وفى عام ١٩٢٨ بعد خمس سنوات من ظهور مقال كينج وباردراك نشر الكاتب والفنان الفرنسى أندريه روفير André Rouveyre مقالاً فى جريدة **Mercure de France** يحتوى على مذكرات كتبتها باردراك استجابة لطلب روفير. وكانت هذه المذكرات عبارة عن شكل قصصى عاطفى غير مترابط مكون من ثلاث صفحات مطبوعة تنتقل بين "غضب الأقدار التى أضعفت ذاكرتها"

(٢٦٢) إلى طبيعة فلاح تيرليون، إلى سحر جوسينساس القديمة وأخيراً إلى علاقة باردك بإيسن، فقبل لقائهما به تدعى باردك أن كل نزلاء الفندق والمترددین على غرفة الطعام قد لاحظوا كيف كان إيسن يحدق بها وهو يجلس كعادته قبالة كأس الجعة (وهی عادة أقلع عنها فيما بعد عندما أخبرته أنها منافية للذوق) وبعد لقائهما أخبرها أنه قد وقع فی حبها منذ النظرة الأولى ، وتصف باردك أحاديثهما المنفردة التي حظت فيها بشرف فتح برقياته مما جعله يطلق عليها "معاونته" (٢٦٣)، وتلخص الأمر قائلة : كيف أستطيع أن أصف عظمة ذلك الرجل العظيم ؟ هناك بعض الأشياء تبدو عالية القيمة حتى أن محاولة وصفها تبدو نوعاً من الامتهان لها" (٢٦٣) وأهم ما فی مذكرات باردك أنها تحتوى على سرد للقاءها مع إيسن يختلف تماماً عما ذكر فی مجلة القرن Century Magazine فالسرد الرومانسى للقاءهما فی وادی الجبل قد تم استبداله بمجرد الذكر أن إحدى المعارف المشتركة بينهما قد قدم باردك إلى إيسن بعد حفلة موسيقية فی مهرجان إيسن، وبما أن باردك نفسها قد كتبت هذه الرواية عن لقاءهما فی مقال مختصر لا يحتوى على كثير من المعلومات ، كتبته بعد عام من موت إيسن، فيبدو على الأرجح أن هذه هی الرواية الصحيحة وأنها قد تكون اختلقت الرواية المذكورة فی مجلة القرن Century Magazine أو أنه من الأرجح أن مرور أربعة وثلاثين عاماً على هذه الواقعة جعلها تخلط بين لقاءها الأول مع إيسن ولقاء آخر تم فيما بعد .

- ومما يزيد الجدل حول صحة ذكريات باردراك وجود مخطوط مطبوع أرسلته باردراك لروفير وادعت أنها نسخة من مذكراتها يستشهد منها بثلاثة مقاطع ترجمها إلى الفرنسية^(٦) . وفى خطاب أرسلته باردراك لروفير أكدت له أنها لم تغير "كلمة واحدة" من مذكراتها الأصلية، وتشير فى الوقت ذاته أن ذلك المخطوط هو وثيقة قامت بإملائها على كاتب اختزال "منذ عدة سنوات". وتشير إلى أن المخطوط يحتوى على كل شئ اعتقدت أنه ذو أهمية "فى المذكرات وأنها قد محت بعض المقاطع التى تخص أشخاصاً آخرين بخلاف إيسن. وتضيف "ولكن بالأمس وجدت النسخة الأصلية من مذكراتى وبمقارنة (المخطوط المطبوع بالمذكرات) - اكتشفت أننى قد حذف أكثر من اللازم وأنه من المهم معرفة مناخ جوسينساس بأكمله - فهو أشبه بالمقدمة ثم تأتى البداية كيف كنت أشعر باللامبالاة الشديدة نحوه وكيف ألهمنى بعاطفته" وكان من المفترض أن تقوم باردراك بتصوير "مناخ جوسينساس بأكمله" ولذلك أضافت إلى هوامش المخطوط عدة صفحات من الملاحظات المكتوبة بخط اليد والتى تصف فيها علاقاتها الاجتماعية مع مقيمين آخرين بالمدينة فى ذلك الصيف. ويحتوى المخطوط الألمانى المطبوع على مقاطع متطابقة أو شبه متطابقة مع المقتطفات الإنجليزية فى مقال مجلة القرن، بالإضافة إلى مقاطع ليست موجودة بالمقال، فعلى سبيل المثال تشير باردراك إلى أنها أرسلت بطاقة إلى إيسن أثناء رحلتها بين جوسينساس وفيينا وأنها تلقت برقية منه فى إحدى المحطات خلال طريق العودة. ووجود مقاطع فى المخطوط ليست موجودة فى مجلة القرن لا يثبت شيئاً

بالطبع حيث إن المقال لم ينقل سوى مقتطفات إلا أن وجود عدة مقاطع فى المذكرات المنشورة فى مجلة القرن غير موجودة فى المخطوط يلقى بظلال من الشك حول صحة كلا الوثيقتين. ويبدو أنه من المحتمل أن المخطوط الذى أشارت إليه باردراك فى عام ١٩٢٨ قائلة إنها قامت بإملائه "منذ عدة سنوات" قد كُتب فى عام ١٩٢٢ ليتم استخدامه فى المقال المنشور بمجلة القرن. وفى كل الأحوال لا يملك المرء سوى أن يتساءل لماذا احتاجت باردراك إلى إصدار ذلك المخطوط رغم وجود مذكرات أصلية.

- وفى عام ١٩٧٧ ادعى هانز لامبل Hans lampl أنه سيتمنع العالم "المخطوط الأصيل المكتوب بخط اليد" من مذكرات باردراك وذلك فى مقدمة كتبها لإصداره لنسخة مصورة من المخطوط المطبوع فى مكتبة جامعة أوسلو، وأشار بسعادة إلى أن ماير Meyer قد اخطأ عندما ادعى أن المذكرات قد فقدت^(٩) وفى عام ١٩٩٦ أشار روبيرت فيرجسون Robert Ferguson بعد قراءة الطبعة التى أصدرها لامبل عن المخطوط المطبوع إلى أن المذكرات "ظهرت حديثاً فى باريس"^(١٠) وباعتبار أن طبعة لامبل قد نشرت فى عام ١٩٧٧ فإن وصف فيرجسون للأمر بأنه ظهر "حديثاً" يبدو غريباً، ومن الواضح أن أيًا من لامبل وفيرجسون لم يقرأ خطابات باردراك إلى روفير والتى تتوفر نسخة منها فى نفس الملف الموجود بمكتبة الجامعة والذى يحتوى على المخطوط المطبوع، لأنهما لو كانا قرأ هذه الخطابات لتبين لهما أن باردراك تُميز باستمرار بين ما يسميه لامبل وفيرجسون "بالمذكرات" أو المخطوط المطبوع وبين النسخة الأصلية التى تطلق

عليها فيرجسون "مذكراتي". وحتى في حالة ظهور المخطوط الأصلي المطبوع فهو ليس بالمذكرات التي تروى عن ذلك الصيف في جوسنساس وإنما وثيقة أصدرتها بارداك بعد ذلك بعدة سنوات.

- ومهما كانت الاختلافات بين المقاطع التي نشرت في مجلة القرن والمذكرات التي كتبها روفير في مقاله والمخطوط المطبوع الذي أرسلته بارداك لروفير وما إذا كانت بارداك كتبت أية مذكرات في جوسينساس، فإن خطابات إبسن إلى بارداك، والتي لا يمكن التشكيك في صحتها، تحمل الانطباع الواضح في الروايات الثلاث وهو أن إبسن كان يشعر بارتباط عاطفي قوى تجاه بارداك^(١٢).

- إن النبذة التي يحملها الخطابان الأوليان اللذان كتبهما إبسن في بيته في ميونيخ تحمل رنة حزن مختلطة بالحنين العاطفي: "لا مزيد من سطوع الشمس، لقد رحل كل شئ وفقدت كل شئ وبالطبع لا يستطيع النزلاء القلائل المتبقون أن يوفروا لي أي تعويض عن خريف العمر الدافئ والجميل والقصير". (٢٨٠ Ls) وينهى إبسن خطابه الأول بتذكير بارداك أنه يكتب خطابات "بأسلوب شديد الإيجاز" (٢٨١) ومثل خطابه الأول، يبدأ خطابه الثاني بشكر بارداك على "خطابها العزيز" الذي قرأه "مرات ومرات" ويستمر قائلاً: "لا أستطيع أن أحمّد ذكرياتي عن الصيف ولا أريد ذلك فما اختبرته حينها اختبره مرات ومرات... وأننى أطيل التفكير في هذا الأمر: هل كان لقاءنا نوعاً من الحماقة أم الجنون؟ أم كان الاثنان معاً؟ أم لم يكن أيّاً منهما؟" (٢٨١ - ٨٢).

- وكان قد مر شهر على عودة إيسن إلى موطنه عند كتابة الخطاب التالى فقد اختفت نبرة الحنين الرومانسية إلى ما هو أكثر بقليل من ملحوظة يخبر فيها باردك أن الصورة الجديدة التى وعدا بها ليست جاهزة بعد. وبعد ذلك بثلاثة أسابيع تلقت باردك تلك الصورة مرفقة بملحوظة يعتذر لها إيسن فيها عن عدم رده على خطابها ويؤكد لها أنها "دائمًا وأبدًا" فى أفكاره ويذكرها بكرهه لكتابة الخطابات وينهى برقيته بملاحظة يداعبها فيها : "إن الإبداع جميل ولكن الحياة فى الواقع بين حين وآخر يمكن أن تكون أكثر جمالاً" (Ls ٢٨٥).

- ويحتوى الخطابان التاليان لإيسن على مزيج مثير فالنبرة الرومانسية تميزهما "كخطابات غرامية" ولكن كاتبهما يبدو عليه أنه قد ارتضى أو على الأقل انعزل ليتخيل محبوبته بعين الخيال. وفى الخطاب الأول يكتب عن "الأميرة الفامضة" التى تختفى خلف "ملاحها الهادئة الجميلة" ويصف كيف يتفكر فى هذا "اللفز نفسه". "فهو على كل حال بديل صغير عن الواقع الفامض والبعيد المنال. إننى أراك دومًا فى خيالى مزينة باللآلئ فأنت تحبين اللآلئ كثيرًا. هناك شئ ما خفى وعميق فى حبك للآلئ" (Ls ٢٨٦) وفى خطابه التالى يكرر إيسن جملته المألوفة "إننى لا أجيد كتابة الخطابات" (Ls ٢٨٨) ويستمر بنفس نبرة الحنين العاطفية المعتادة : "لقد عرفتكم كطيف صيفى جميل يا أميرتى العزيزة، كجزء من موسم الفراشات والورود البرية". ثم يقوم الشاعر بتحويل الطيف الصيفى إلى آخر شتوى : "إننى أراك فى رينجستراس Ringstrass سريعة وخفيفة تتحركين برشاقة مكسوة بالمخمل والفرو وأراك أيضًا فى السهرات

والحفلات وخاصة فى المسرح متكئة إلى الخلف ويرتسم فى عينيك المحيرتين تعبيراً أقرب إلى الملل ثم عبارات قاسية كالماء البارد : "وبصراحة يا أميرتى العزيزة فإننا نعتبر غرباء عن بعضنا فى نواحي عديدة وفى واحد من خطاباتك الأولى قلت تقريباً نفس الشئ بشأن كتاباتى حيث إنك لم تحصلى عليهم باللغة الأصلية. دعينا لا نفكر بالأمر" (Ls ٢٨٨).

- وفى نفس اليوم فى الثانى والعشرين من ديسمبر كتبت بارداك إلى إيسن أحد الخطابات الثلاثة التى أرسلتها إليه (وهما ليسا اثنين كما يقول ماير (م ٦٢٢) وأرفقت صورة بالخطاب ووصفت "شيئاً صغيراً" رسمته من أجله عبارة عن منظر طبيعى لبعض أجراس الأيل "شيئاً سيكون بلا معنى على الإطلاق إن لم يكن يشير إلى جوسينساس" ثم يأتى تساؤلها المثير للشفقة : "إلى متى ستجعلنى أنتظر؟ - ذلك الخطاب التفصيلى الذى يجيبنى على أشياء كثيرة - نعم، لا - أرجوك لا تظن أنى أوجه اللوم إليك - إنتى لا أقصد ذلك المعنى. إنتى أريد أن أرسل تهانى عيد الميلاد إلى زوجتك .. من كل قلبى إيميلى" (OI ٧ : ٥٥٤) .

- وكتب إيسن خطاب شكر موجز على الصورة الفوتوغرافية "الجميلة والساحرة" التى منحته "سعادة لا توصف" (Ls ٢٨٩) . وذكر أيضاً : "لقد تلقت زوجتى بطاقة عيد الميلاد التى أرسلتها بسعادة كبيرة" وبعد أسبوعين، كتب إليها إيسن باختصار ليشكرها على خطابيها اللذين لم يرد عليهما قائلاً أنه كان مريضاً بالأنفلونزا وأنه يأسف لسماع أنها قد أصابها المرض أيضاً : "لقد رأيتك

فى خىالى ممددة على الفراش، شاحبة ومحمومة - ولكن جميلة بشكل لا يقاوم
ورائعة كما أنت دومًا .

- بعث إليها بضربة قاصمة فى السابع من فبراير : أشعر أنه بوازع من
الضمير يجب أن أقطع مراسلاتى معك أو على الأقل أن أحدى منها. يجب أن
تتضاءل علاقتك بى فى الوقت الحاضر على قدر المستطاع. إن لديك مهام أخرى
لتحقيقها فى سنك الصغير وأهداف أخرى لتكرسى نفسك لها وأنا - كما
أخبرتكم بنفسى من قبل - لا أستطيع أن أرضى بعلاقة من خلال الخطابات،
فالأمر يبدو لى كما لو كنت أقوم بأنصاف الأشياء وهناك شئ غير حقيقى فى
ذلك (Ls ٢٩٠) .

وبالرغم من ذلك فإنه ليس مستعدًا تمامًا للتغلى عنها : "وعندما نتقابل
سأشرح لك الأمر بوضوح أكثر وحتى ذلك الحين ستبقين دومًا فى أفكارى وربما
حتى أكثر من ذى قبل عندما نتخلص من عادة المراسلة إلى بعضنا والتي أصبحت
مزعجة ومتعبة وغير مرضية" (٢٩٠).

- وترد بارداك بخطاب مثير للشفقة ولكنه ينم عن الكرامة، فبعد أن تطلب
العضو من إبسن لكتابتها إليه بهذه السرعة توافق على أن "تظل صامتة" ولكن
لديها من العزة ما يجعلها تقول له : "إن هذه المهام والمشاعر التى يجب على
سنى الصغيرة"، على حد وصفك ، تكريس نفسها لها - لم أكن لأملها على
نفسى" (OIV : ٥٥٨) ثم تتحدث عن شقائها وتذكره بوعده لها بصداقة يلتزم

بها وتدحض حجته برقة : "وهل يتمشى مع الصداقة عدم معرفة ما إذا كان الآخر مريضاً أم معافى، سعيداً أم شقيماً ؟ وبالإضافة إلى ذلك - ألا يجب أن تخطر ببالى فكرة أنك ستتجنب أى لقاء بيننا فى المستقبل، فإن لم تكن ستكتب لى فكيف لى أن أعرف إن كنا سنلتقى ثانية أم لا ؟" (٥٥٨) .

- ويبدو أن جهود باردداك لتغيير رأى إيسن قد باءت بالفشل فهو لم يرد حتى على خطابها، وبعد ستة شهور عندما كتبت إليه تخبره بوفاة والدها، رد عليها بتعاطف وإن كان الرد قد جاء متأخراً. وبعد ثلاثة شهور، وفى أثناء عيد الميلاد وانتهى الشجاعة لتكتب إليه ثانية وتبعث إليه بالهدية التى كانت قد صنعتها من أجله منذ عام : "وما رأيك فى اللوحة التى رسمتها من أجلك والتى تصور ذلك الخراب فى جوسينساس فى إحدى الأماكن التى تُدعى بأجراس الأيل والتى اشتريتها هناك ؟ لقد رأيتى كثيراً أخرج منها" (٥٦١ : OI ٧) وتذكره بألمها وأسفها لسماعها عن هيدا جابلر Hedda Gabler "بطريقة غير مباشرة" فى الجرائد؛ لقد عاشت حياة كئيبة وعقيمة" (٥٦١) .

- وتلقت باردداك رداً يتكون من "ستة أسطر" يخبرها بتلقيه "لخطابها العزيز" و"الجرس واللوحة الجميلة". وقد وجدت سوزانا إيسن اللوحة جميلة أيضاً ولكن أرجوك لا تكتبى إلى فى الوقت الحالى، وعندما تتغير الظروف سأعلمك وسأرسل إليك قريباً مسرحيتى الجديدة (هيذا جابلر) استقبليها بلطف - ولكن

بصمت ! إننى أود أن أراك ثانية وأتحدث إليك ! عام سعيد لك ولوالدتك" (٢٩٨ Ls) وهذه المرة "ظلت باردك صامتة" ولم يعلمها إيسن أبدًا بأن الظروف قد تغيرت.

- ويزعم ماير أن خطابات إيسن إلى باردك "ليست أكثر من خطابات رجل عجوز حنون إلى طالبة مدرسية فاتنة (بالرغم من أننا يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان يكتب بلغة أجنبية .. وأنه كان يمتع بشكل كبير عن كتابة الخطابات وأنه كان حريصًا للغاية ألا يلزم نفسه بالورق)" (٦١٥) ولكن حنين إيسن وذكرياته عن تلك الساعات المبهجة التى قضها مع امرأة جميلة تصغره سنًا وكان يعتبرها لغزًا جميلًا وكان يتخيلها مزينة باللالئ وملتفة بالمخمل والفرو وممددة على الفراش وهى "جميلة على نحو لا يقاوم ورائعة كما كانت دومًا" (٢٨٩ Ls) لهو يمثل شيئًا أكثر من مجرد أفكار "رجل عجوز حنون"، فكاتب هذه الخطابات متورطًا عاطفيًا مع المرأة التى يكتب إليها. ولا يساوى الأمر شيئًا أنه فى كلتا النسختين من "المذكرات" تكتب باردك واصفة إيسن كالبركان" مما جعل البارون الشاب الذى كان متقدمًا لخطبتها يبدو خاملاً يفتقد إلى الحرارة : "ولكن كم كان أهدأ كثيرًا ! وكم كان يفتقر إلى فن الحديث ! - بجانب ذلك البركان الرائع الجمال!" (٩ المخطوط المطبوع ٥ : ٨١١ : ١ كنج) .

- حقيقة أن إيسن كان يتجنب التحيات ويوقع دائمًا "المخلص دائمًا" ، ويشير إلى باردك أحيانًا "بطفلى العزيزة". ويشير Zucker زوكر، كما يشير ماير إلى أن "أسلوب الكاتب الحريص فى التعبير عن نفسه كان يظهر فى عبارات ووقفات

قد تعنى الكثير أو لا تعنى أى شئ على الإطلاق" (z ٢٢٨) ولكن إن كان إبسن حريصا، فقد كان هناك شئ يستدعى أن يكون حريصا بشأنه، فقد أعلن إبسن عن حبه لبارداك ولكنه فى نفس الوقت أكد استحالة وجود حياة لهما معاً. واستشهد بأحد الكتاب الرومانسيين الكبار وفى كلتا الحالتين سواء اكتمل حب إبسن لبارداك أو أنه تبرأ منه - فقد أصر إبسن على أن حبهما كان له قيمة كبيرة لديه. والآن فى منزله أخذت الأمور منحى آخر، فعند جلوسه أمام مكتبه استعداداً للكتابة حيث كانت فكرته الخيالية "فى الذهاب من بلد لآخر" مع إيميلى باردداك قد منحت الواقع المجال للتفكير فى مسرحية جديدة فى ميونخ والحياة فى سعادة عبر تبادل الخطابات بدا صعباً بل وسخيفاً أيضاً. كما كانت هناك بالطبع سوزانا إبسن التى كان مرتبطاً بها ارتباطاً عميقاً. وقد كانت خطابات إبسن خطابات رجل منقسم على نفسه لا زال منجذباً نحو المرأة التى أشعلت عاطفته ولكنه فى الوقت نفسه يخشى أن يشجع مشاعرهما نحوه. وبعد أربعة أشهر عرف من خطابات المتكررة، ومن هداياها الصغيرة، ومن تأكدها له أن علاقتهما قد ساعدتها على احتمال الرتبة والملل أنه قد أصبح أهم شخص فى حياتها. ولم يكن يرغب فى تحمل تلك المسئولية ولذلك تخلى عنها وفى محاولة للإبقاء عليها يشرح لها الأمر بأنه "مسألة ضمير" فإن لديها أشياء أخرى تفكر فيها فى "سناها الصغير" (Ls ٢٩٠) وكان سببه الثانى هو أنه لا يستطيع أن "يفعل أنصاف الأشياء" (Ls ٢٩٠) وهو يبدو أكثر صدقاً، إن تذكرنا ما كتبه إلى بورنسون Bjornson قبل سنوات من أنه قد انفصل عن عائلته لأن كونه غير

مفهوماً تماماً كان أمراً لا يحتمل" (Ls ٦٨) لأنه إن لم يحظِ بعلاقة كاملة فقد كان يفضل الا تكون هناك علاقة أساساً ، ومهما كانت المعاناة التي سببها لإيميلى بارداك أو لماريكن Marichen ولهيدفيج إيسن Hedvig Ibsen فقد أصبحت غير ممكنة، وأما عن ألمه الشخصى فقد فضل أن ينزع بارداك من قلبه عن أن يستمر فى علاقة كانت تجلب عليه ذكريات مزعجة، حتى أنه طلب من زوجته إحراق صورة قد أعطتها له بارداك.

- وبعد ثماني سنوات من قطع إيسن علاقته بها قطعت بارداك ذلك الصمت المفروض عليها بإرسال برقية تهنئة له فى عيد ميلاده السبعين، وقد أجاب عليها مستخدماً عبارات دافئة غير معتادة منه : "أرجو أن تقبلى خالص امتنانى على خطابك. لقد كان ذلك الصيف فى جوسينساس الأسعد والأروع فى حياتى كلها. إننى نادراً ما أجرؤ على التفكير فيه وبالرغم من ذلك فإن على أن أفعل دائماً. دائماً" (Ls ٢٣٠).

-وكانت برقية الشكر التى أرسلها إيسن هى آخر اتصال بينه وبين بارداك. وفى عام ١٩٠٦ قبل أسابيع من وفاة إيسن اتصلت بارداك ببراندز وأعطته خطابات إيسن لها ليقوم بنشرها "وعندما تسبب نشرها فى حدوث فضيحة، نادت ببراءتها قائلة "إننى أستطيع أن أقول أن ذلك قد تم ضد مشاعرى ونواياى، وفى جوسينساس تعاملت معى السيدة إيسن بلطف خاص ولكن أكان ينبغى أن أنتظر وفاتها لأتكلم وأكشف عن تلك العلاقة الجميلة والعظيمة والتى كانت فى

نفس الوقت بريئة لكل هؤلاء المهتمين بشدة بهذه الأشياء؛ ("صداقتي مع إيسن").

- وجاء هذا التفسير على الأقل مأكراً إلى حد ما وربما صدقته باردك بسذاجة بسبب رعاية برانديز حيث سيتم استقبال الخطابات كجزء من إرث أدبي محترم، ولكن حتى في محاولة إثبات ذلك فإن عبارة "علاقات بريئة" تتعارض تماماً مع الارتباط الرومانسي الذي تؤرخه الخطابات نفسها وما هو واضح هو أن باردك أرادت بشدة أن تعلن عن علاقتها مع إيسن.

- وجاء تعاون باردك فيما بعد لكتابة المقالين اللذين يصوران مذكراتها ليعكس نفس الرغبة فقد كانت باردك هي التي بادرت بنشر مقاطع من مذكراتها في كل من مجلة القرن وميركيور دو فرانس وهما إصداران متميزان لهما جمهور عريض من القراء. وهي تكرر في خطاباتهما إلى روفير رغبتها القوية في نشر مذكراتها باللغة الفرنسية مع الخطابات المترجمة إلى الفرنسية التي أرسلها إليها إيسن^(١٤). كانت هناك أيضاً مسألة المال والتي نظراً لظروفها المتواضعة كانت طبيعية تماماً، حيث إن عائلتها قد فقدت ثروتها في الحرب العالمية الأولى والتي أبقت باردك حبيسة في بيرن، وعندما قلت النقود التي كانت تصلها من فيينا، كانت مجبرة أن "تكسب عيشها"، طبقاً لما قاله كينج (٨٠٦: ١) وبعد فشلها في بيع خطابات إيسن اقترحت لكينج نشر المقتطفات من مذكراتها. وقد أخبر معارف باردك الباحث سيجموند سكارد Sigmund Skard

أن كينج قد أرسل لها ألف دولار أمريكى كمكافأة من مجلة القرن ^(١٥) . كما تحتوى مراسلات باردراك مع روفير على عنصر مادي قوى حيث إنها تكذب فى خطابها الأول عندما تكتب أنها حتى فى أسوأ أزماتها المالية لم تفكر أبداً فى بيع خطابات إبسن، ثم توضح بأسلوب لبق أنها على استعداد لبيعها الآن : "إننى أتساءل أحياناً لو أنه كان من الأفضل أن أبيع هذه الخطابات الأصلية إلى جامع لهذه الأشياء يستطيع أن يقدر قيمتها" (مارس ١٥ : ١٩٢٨) وفى خطابها الثالث توضح أن "اهتماماتى تنحصر فى النقود ، للأسف" وتدخل فى مسألة الطبعة الفرنسية لمذكراتها (٢٧ إبريل ١٩٢٨). وبعد وعدا بأن ترسل النسخة المطبوعة من المذكرات فى كل خطاب لاحق، ترسلها أخيراً عندما يتضح أن روفير لن يقوم بأى نوع من الترتيبات المالية معها ^(١٦) . ولكن حقيقة أنها أرسلتها على أية حال لهى دليل على أنها أرادت أن تراها منشورة حتى إن لم تحصل على أى عائد مادي فى مقابلها. وفى الثانية والخمسين من عمرها وهى بلا هدف فى الحياة ولا عمل وبلا عائلة (حيث إن أخاها الوحيد مات شاباً وهى لم تتزوج أبداً) فقد يكون كل ما أرادته إيميلى باردراك هو أن تترك بصمة فى الحياة من خلال كشفها عن أن رجلاً عظيماً قد أحبها. وعلى أية حال يبدو أن هذه العلاقة كانت هامة جداً بالنسبة لها حتى أنها أرادت للعالم أن يعرف كل شئ بشأنها.

- ولكن ماذا كانت تعنى تلك العلاقة بالنسبة لإبسن ؟ خلال الشهور التى تلت خطابه الذى قطع فيه علاقته مع باردراك قام بتخطيط وكتابة هيدا جابلر، ولأن تأليف المسرحية جاء بعد ذلك الصيف فى جوسينساس، ولأن باردراك كانت

تشارك مع بطلة إيسن فى الجمال الأرستقراطى والمنزلة الاجتماعية الرفيعة فإنه غالبًا ما يقال أنها قد أثرت فى تصوير إيسن لشخصية هيدا أو حتى أنها كانت نموذج هيدا". ولكن عندما يتأمل المرء المرأة الحقيقية والأخرى الخيالية فإن أكثر ما يلفت النظر هو الاختلافات الشاسعة بينهما، وكما يجادل أديلد هالاند Arild Haaland فى مقال قاطع بأنه لا شئ فى خطابات باردراك يمكن أن يربطها مع هيدا جابلر، حيث أن باردراك كانت "مخلوقة دافئة ومباشرة وهى مستعدة تمامًا لتتكيف مع الشاعر الشهير ذى الشخصية الطاغية" ثم يسأل هالاند بوضوح: "هل من المحتمل أن إيسن بعد مقابلته بتلك الشابة بكل ثقتها وصراحتها وبعد وقوعه فى حبها وهو الانطباع الواضح الذى توحى به الخطابات أن يكون قد جلس ليخلد ذلك الانطباع عن الشخصية الأصلية عن طريق تصويره لشخصية هيدا جابلر؟ إن مثل هذا العمل سيكون من الصعب جدًا تخيله" ("إيسن (و) هيدا جابلر" ٥٦٧ - ٦٨).

- ويجادل زاكر Zucker فى أن إيسن قد رأى فى باردراك نموذجًا لنوعية من النساء أشار إليها فى خططه السابقة لروزميرز شولم (وكانت تظهر كابنة روزمير) ولكن تخلق إيسن عن الشخصية : "موهوبة للغاية ولكن بدون أى استغلال لمواهبها" (Z ٢٢٤). ويكتب زكر أن الأمر يبدو غير قابل للتساؤل فيما إذا كانت "فتاة المجتمع القادمة من فيينا قد أثرت فى هذا الشأن على تصوير البطلة فى هيدا جابلر (Z ٢٢١). وبالرغم من أن إيميلى باردراك لم تكن أول امرأة مجتمع ذكية وتشعر بالملل يتعرف عليها إيسن، إلا أنها كانت أول امرأة

يرتبط معها بعلاقة وثيقة وربما كانت علاقته بها قد قادته للتفكير بعمق أكثر كما يقول زكر "فى الوضع المتدنى للشابات فى الدوائر الاجتماعية الراقية" (٢٣١ Z).

ويعتقد إيلس هوست Else Host أن علاقة إيسن بيارداك كانت المحرك الرئيسى لكتابة هيدا جابلر، حيث إن تلك الشابة قد أيقظت عاطفة إيسن وقضت على "سيطرة الحياة الحسية" التى هددت استقراره، جسّد إيسن ذلك الصراع فى بطلته (هيدا جابلر ١٢٧). ويتساءل هوست ما إذا كانت هيدا "بافتتانها بالمتعة المحرمة وتذوقها الحذر لها وجبنها وحسدها لأولئك الذين يخاطرون بالتخلّى عن أنفسهم من أجل الحياة - تعطى صورة دقيقة عن ذلك الصراع الذى يعيشه مبتكر الشخصية بين الاستمتاع بالحياة والاستجابة لنداء الفنان" (١٢٧). وكان من الملاحظ أن هيدا تجسّد خصائص معينة فى إيسن حيث يرى كوت Kont أنها تجسّد "الخوف من المجازفات والمسئوليات" (٣٩٧) ويرى ماير الأمر نفسه : "الخوف من الفضيحة والخوف من السخرية" (٦٤٨)^(١٨). وقد يوضح المرء أيضاً أن هيدا تشارك مبتكرها فى الذكاء الحاد والحس الفكاهى المختلط بشئ من التهكم وفراغ الصبر مع الحمقى . ولكن مهما كانت السمات الشخصية التى أعطاها إيسن لهيدا فإن كفاح البطلة غير المجدى لتحيا حياة تمقتها لا يحمل أى نوع من التشابه مع الصراع بين الاستمتاع بالحياة ونداء الفنان، وكما ناقشت من قبل، فإن النظر إلى رفض هيدا لإقامة علاقة مع لوفبورج Lovborg كدليل على رفضها "للاستمتاع بالحياة" لهو تبسيط شديد

لمحتنها والإصرار على أن ذلك الرفض يمثل صراع إيسن بين حبه لإيميلى بارداك والمحافظة على نداء فنه يتجاهل حقيقة أن هيدا لم تكن لها أية وظيفة أو مهمة فى الحياة - باستثناء ربما مواصلة الملل إلى حد السخط. كما تشير إلى نفسها. وفى هذا الشأن فهى نقيض إيسن فمما لاشك فيه أنه أثناء ذلك الصيف فى جوسينساس أراد إيسن "أن يستمتع بالحياة بشكل كامل" مع ايميلى بارداك وكان جاداً فى عاطفته كما هى عادته فى كل شئ آخر. ومن المؤكد أنه قد عانى وقتاً عصيباً فيما بعد ولكن من غير المحتمل أن يكون صراع هيدا تصويراً لصراع إيسن.

- وما وجده وايجند Weigand من عدم وجود أية علاقة بين هيدا جابلر وايميلى بارداك قاده إلى استنتاج أن كتابة تلك المسرحية كانت الطريقة التى لجأ إليها إيسن لتصفية ذهنه منها. لقد هددت "حالة الفوران العاطفى" إيسن حتى أنه كتب هيدا جابلر "كنوع من التمرين على ضبط النفس، وهو عاقد العزم على تركيز كل اهتمامه على موقف أبعد ما يكون عن أى شئ مشوباً بدفع التجربة الشخصية وفى أثناء قيامه بذلك فقد لجأ كفنان إلى طريقة غير مسبوقة لاستعادة سيطرته على نفسه" (٢٤٢ - ٤٣) .

- ويوحى التفسير الوحيد الذى قدمه إيسن عن علاقته بباردك بأن وايجند قد يكون على حق، ففي فبراير ١٨٩١ ، حضر إيسن العرض الأول لهيدا جابلر فى برلين وتناول الغداء مع الباحث الأكاديمى جوليوس إلياس Julius Elias .

وقد نقل إلياس فيما بعد أن إبسن قد أفضى إليه "وهو يضحك أمام كأس الشمبانيا"، بأنه سيكون هناك شخصية نسائية فى مسرحيته القادمة مبنية على امرأة قابلها فى تيرول.

إن سرقة أزواج النساء الأخريات هو أكثر ما يعجبها ويهيجها. لقد كانت شيطانة صغيرة تحب تخريب الزيجات. لقد كانت تبدو فى أغلب الأوقات كحيوان مفترس صغير يسمى وراء فريسته وتحب أن تضم أولئك الأزواج ضمن غنائمها. ولقد درسها عن قرب ولكن لم يحالفها الحظ معه. "لم تستطع أن تحصل على ولكنى أنا الذى حصلت عليها - من أجل اللهو. إننى أعتقد (وضحك هنا ثانية) أنها قد واست نفسها فيما بعد مع رجل آخر". ففى شئون الحب كانت تجرب فقط الخيالات الكثيبة (٢٠) .

- وكما يلاحظ ماير فإن الوصف الذى أعطاه إبسن "من المستحيل أن يتماشى مع المقتطفات من مذكرات إيميلى وخطاباتها له ولا مع خطاباته لها" (M 626) كيف للمرء أن يفسر قضية إبسن المزيفة حول سطوته على امرأة مأكرة ؟ فكما يرويها الياس Elias ، فهى لا تبدو أنها كانت اختراعاً وليد اللحظة لتسليته، ولكنه تحليل اتى به إبسن، فقد مر عام منذ أن طلب من باردك أن تتوقف عن الكتابة له، وهو طلب كرره فى رده على خطاب أرسلته له فى الكريسماس عام ١٨٩٠ أى قبل أقل من شهرين فقط من ذلك الغداء فى برلين. فإذا كان إبسن قد انغمس تماماً فى هيدا جابلر لينفض عن ذهنه باردك فقد نجح بشكل رائع، إذ

أصبح الآن قادرًا على أن "يدفنها" عن طريق تحويلها إلى امرأة مفوية - نموذج خيالي لهيلدا وانجيل - وتبرير حنثه بوعده لها عن طريق تصوير نفسه كضحيته.

- ولسوء حظ بارداك فقد كان صوت إيسن مسموعًا للغاية حتى أن روايته عنها صارت مقبولة بشكل كبير : فقد كانت تدعى "فتاة فيينا اللعوب" (لافرين، إيسن، ١١٤) "لقد سحرت إيسن وأخافته عندما قالت أنها تريد أن تسرق الرجال من زوجاتهم" (لام Lamm، الدراما الحديثة، ١٢٦). وربما يُرى انعكاسًا من انشغال بارداك الشهواني الطفيف وجراتها المزعومة في سرقة الرجال في شخصية هيدا جابلر والميزة الأخيرة أيضا في شخصية هيدا وانجيل" (داونز Downs، ست مسرحيات، ١٨٢) . حتى مؤرخو حياة إيسن زاكر وكوت، اللذان درسوا خطابات إيسن ومقالات كتج صنفًا الأمر: تمامًا. ويكتب كوت "كانت بارداك مفتونة بفكرة خطف رجل من زوجته ولقد فهم إيسن كلا من السذاجة والدافع الشيطاني التي تكشف عنهما هذه العبارة وكان حذرًا منها" (٣٩٢ k) . ومثل كوت يعيد زاكر صياغة نفس المقطع الذي كتبه إلياس ويضيف بعد ذلك أن إيسن قد وجد "قلبًا كبيرًا وتقهمًا نسائيًا" في بارداك، التي التقى بها زاكر من أجل كتابة سيرة إيسن (Z ٢٢٦). ومن الواضح أنه لم يخطر لزاكر أن يقارن بين المرأة التي التقى بها والمرأة التي وصفها إيسن. وقد وجدت بارداك التي ماتت عن عمر يناهز الثالثة والثمانين في ١ نوفمبر ١٩٥٥ نفسها مذكورة في كلا السيرتين كامرأة خطيرة ومخربة للزيجات.

ويُزعم أحياناً أن تجربة إيسن مع باردراك قد أظهرت له مدى وهن حياته الخاصة وتركت بصمة مطبوعة على أعماله. ويكتب جوس Gosse أن إيسن قد اختبر هذه العاطفة الخطيرة "لرجل تقدم به العمر وهو يرى الرمال تنفذ من ساعتها الرملية ويدرك أنه أثناء تحليله وشرحه للعاطفة لم يكن لديه وقت للاستمتاع بها.. ومنذ هذا الوقت فصاعداً حملت كل أعماله الدرامية طابع الساعات التي قضاها بين الزهور في جوسينساس" (A ١٢ : ١٦٧ - ٦٨) ويسير آخر كاتب إنجليزي لسيرة إيسن الذاتية على نفس نهج الكاتب الأول حيث يزعم ماير أن علاقة إيسن بباردراك تسببت "بتغيير فوري وجذري" في حياته (M ٦٢٦) وكانت الحالة العامة في مسرحيته هيدا جابلر والمسرحيات الأربع التي تلتها - البناء العظيم ، إيولف الصغير، جون جابريل بوركمان وعندما نستيقظ نحن الموتى تتبع من فشل علاقة إيسن المثيرة بباردراك، فبعد أن كبح رغباته لفترة طويلة كانت لديه الآن الفرصة لإرضاء هذه الرغبات ولكنه كان عاجزاً عن ذلك. وقد حقق له لقاءه مع باردراك نصراً جديداً في عمله ولكن كان سبباً أيضاً في تلك القتامة التي تخللت أعماله" (M ٦٢٧).

-ويزعم ماير أن علاقة إيسن بباردراك "قد نبعت فقط من حاجته إلى الخيال" (M ٦٢٠) وفي نفس الوقت فإن حنين إيسن إليها والذي لم يستطع إشباعه قد نتج عنه نقطة تحول قاطعة في عمله. ومن الواضح أنه لا يمكن لأى من هذين الاقتراحين أن يكون صحيحاً وأنا أؤمن بأن كلاهما غير صحيح، فإن خطابات إيسن تكشف بوضوح عن أن مشاعره لإيميلي باردراك كانت مشاعر رجل وكاتب،

فإصراره على جمالها الخارجى وحنينه إلى السعادة التى تقاسمها سويًا ليست مجرد مشاعر رجل كان مهتمًا بامرأة فقط كمصدر للإلهام الفنى. فقد وقع إبسن فى الحب. وبالنسبة إلى القتامة الجديدة التى ظهرت فى أعماله، فسيكون من الصعب أن نجد فى الخمس مسرحيات الأخيرة لإبسن دراما أكثر حزنًا من البطة البرية أو أكثر كآبة من روزميرز شولم أو أكثر إحباطًا من الأشباح، فمن الخمس مسرحيات بداية من هيدا جابلر وماتلاها من مسرحيات، تنتهى اثنتان فقط بنوع من المصالحة وهما إيولف الصغير وعندما نستيقظ نحن الموتى. وإذا نظرنا إلى الخمس مسرحيات كمجموعة واحدة فهى لا تبدو "أقل قتامة" من المسرحيات التى سبقتها.

- وتأتى حقيقة أن إبسن استمر فى السعى وراء صحبة نساء شابات بعد انفصاله عن إيميلى بارداك لتناقض تلك الفكرة المطروحة التى تصورها كفرسته الأخيرة والضائعة للحب، فقد كان ذلك الصيف فى جوسينساس بمثابة البداية لا النهاية، حيث فتحت تلك الشابة القادمة من فيينا قلب إبسن. وبالرغم من أنه أغلقه بعد ذلك سريعًا فى وجهها إلا أنه ظل مفتوحًا لعازفة البيانو هيلدر أنديرسون Hildur Anderson والتى سيقابلها عند عودته إلى النرويج.

- وفى هذه الأثناء فى ميونيخ رأى إبسن الكثير من "أميرته" الثانية هيلين راف Helen Raff، وهى امرأة ألمانية فى الرابعة والعشرين من عمرها والتى حظت بحياة مهنية ناجحة كروائية وكرسامة، وقد قابلها فى جوسينساس حيث

لاحظت اهتمامه ببارداك. وتوحى الطريقة الساخرة التى تشير فيها راف إلى بارداك فى مذكراتها بأنها كانت تشعر بالغيرة : "Die B. mit I. ganz toll" (إن "ب" مجنونة تمامًا بـ "أ") "Die B. geknickt" (إن "ب" محطمة القلب) (٥٦٣ : ٧ OI) وعند عودتها لميونخ، تجولت راف لعدة أيام فى ماكسيميلستراس، وهو الشارع الذى كان إبسن يعيش فيه ولكن لم يحالفها الحظ، و"أخيرا" تسجل أنها التقت فى ١٩ أكتوبر (٥٦٣) وتلاحظ أنها رآته فى اليوم التالى وفى اليوم التالى قرأت عليه مقالاً وفى اليوم التالى انتظرت فى ماكسيميلستراس حتى ظهر. وتستمر تلك المدخلات المختصرة فى مذكراتها لعام ونصف العام وحتى ربيع ١٨٩١، عندما رحلت عائلة إبسن إلى النرويج. واستمرت راف فى السير فى ماكسيميلستراس وهى تسجل مقابلاتها مع إبسن فى "مذكرات خاصة بإبسن"، وتعلمت النرويجية حتى تقرأ مسرحيات إبسن باللغة الأصلية (٢١).

- ولم تكن راف التى كانت صديقة بارداك الحميمة وكاتمة أسرارها أن تسمح لإبسن بأن ينظر إليها كبديلة لبارداك. فكتبت فى مذكراتها الخاصة بإبسن : "لقد استخدم إبسن تعبيرات خاصة ذكرتها بما كررته لى الأنسة بارداك وقد خلق لدى هذا الأمر شعوراً بعدم الارتياح. لقد رجوته ألا يتحدث إلى كما كان يتحدث إليها، وقد رد علىّ بإجابة ساذجة : آه، لقد كان ذلك فى الريف، الأمر أكثر جدية فى المدينة" (٥٦٥ : ٧ OI). ولم تكن إجابة إبسن تخلو من السذاجة فحسب وإنما أيضاً مأكرة، فقد كان لا يزال يكتب خطابات حميمة إلى بارداك ، مؤكداً لها وجودها المستمر فى حياته. ولكن لم تكن راف بحاجة إلى أن تقلق

بشأن كونها بديلة لبارداك فبعد عشرة أيام من هذه الحادثة كتب إبسن خطاباً لها قال فيه : "إن زوجتى تحبك كثيراً وأنا أيضاً فعندما جلست هنا فى الشفق وأخبرتني أشياء متعددة بشكل متفهم وعميق، هل تعرفين فيما كنت أفكر لحظتها؟ ماذا تمنيت ؟ كلا ، لا تعلمين . تمنيت - لو كانت لدى ابنة جميلة وعزيزة مثلك" (Ls ٢٨٠). ولا يبدو أن اهتمام راف بإبسن كان اهتمام ابنة فقد ذكرت فى مذكراتها بعد أسبوعين أنها "صُدمت وجُرحت" عندما التقت بإبسن فى ماكسيميلينستراس حيث اصطحبها إلى المنزل "إلى زوجته" (OI ٥٦٦ : ٧) .

وقد كان إبسن مغرمًا للغاية بهيلين راف وقد أعجب بها لروحها القوية ومدح فيها "صحتها الموفورة وفى نفس الوقت رقتها". وقد أعجب بإخلاصها لفنها وشجعها على العمل بجهد أكبر وسجلت فى مذكراتها الخاصة بإبسن أنه "يرغب منى أن أجد نفسى لأنه ، كما تعرفين، هذا هو اسمى مهام الإنسان وأعظم ثرواته" (OI ٥٦٤ : ٧). وعندما أعطته لوحة أسمتها سولفيدج الصغير كان مبتهجًا، وفيما بعد عندما انتقل إلى النرويج أرسلت له لوحة لمشهد بحرى وشكرها عليها فى خطاب رقيق : "الآن ستُعلق سولفيدج الصغير بجانب لوحة البحر وهكذا ستكونين أنتِ بأكملك أمامى وداخلى" . ويعرب عن رغبته فى رؤيتها : "عزیزتى الأنسة راف" ربما تستطيعين أن تأخذى أجازة صيفية "سريعة" فى النرويج (Ls ٣٠٦)، وعندما أرسل لها مسرحيته البناء العظيم كتب على الورقة البيضاء فى أول الكتاب "عزیزتى هيلين راف! هناك صوتٌ بداخلى ينادى عليك" (OI ٥٧١ : ٧). ويحتوى الإهداء على إشارة ضمنية إلى بطلة إبسن

المتقدمة فى السن سولنيس Solness والبطلة الصغيرة هيلدا وانجيل. وقد سألت راف إيسن ذات مرة عن سر إعجابه بها فأجابها : " أنت شابة، طفلة، تجسدين الشباب - وهذا شئ أحताجه - وله علاقة بإنتاجى، بكتاباتى. (OI ٧ : ٥٦٥).

- ولأن إيسن لم يسمح أبداً لعلاقتهما أن تتطور إلى ما هو أكثر من الصداقة الدافئة، فقد قررت راف أن كل علاقته مع النساء الشابات كانت مثل علاقتهما. وفى ١٩٢٧، بعد ستة وثلاثين عاماً من آخر مرة رأت فيها إيسن، كتبت راف التى كانت تبلغ من العمر حينذاك اثنين وستين عاماً التصريح التالى فى خطاب إلى زكر، وهو تحليل اقتبسه هو وماير كتحليل دقيق وحاسم : "إن علاقات إيسن بالشابات الصغيرات كانت تتسم بشئ من الخيانة بالمعنى المعتاد للكلمة، ولكن هذه الخيانة كانت تتبع فقط من حاجته إلى الخيال، وكما قال هو نفسه ، لقد كان يبحث عن الشباب لأنه يحتاج إليه فى إنتاجه الأدبى". (٦٢٠M ، Z ٢٢٦ - ٢٧). وتضيف راف اعتراضاً أنيقاً : "يجب أن أعترف على الرغم من ذلك أنه بسبب حاجة ذلك الرجل المتقدم فى السن والذى يحن إلى الشباب، كان أحياناً يفرض نبرة شديدة الإخلاص أثناء حوارهِ وجهاً لوجه مع امرأة شابة" - وتشير إلى عجز سوزانا إيسن عن فهم حاجة زوجها إلى شابات صغيرات" والذى بالطبع لم يكن له علاقة بعدم الإخلاص بالمعنى الشائع للكلمة" (Z ٢٤٦).

- ولقد كانت سوزانا إيسن شديدة الذكاء بحيث لا تخطئ فى اعتبار الامتاع الجنسي دليلاً على اللامبالاة الرومانسية، ولقد كان لديها سبب وجيه للقلق من

اهتمام إبسن بإيميلى بارداك وسبب أكثر وجاهة للانزعاج من اهتمامه بهيلدر اندرسن حتى إذا لم يكن هناك فى كلا الحالتين "خيانة بالمعنى الشائع للكلمة".

- لقد التقى إبسن بهيلدر اندرسون عندما كانت فى العاشرة من عمرها فى صيف عام ١٨٧٤ أثناء زيارة للنرويج وزار والديها لتجديد معرفته بعائلات اندرسن وسونتام. وكان والد هيلدر اندرسن إحدى معارف الطفولة، وكانت أمها ابنة السيدة هيلين سونتام وهى صاحبة منزل إبسن الطيبة فى بيرجين. وفى العاشرة من عمرها، كانت هيلدر عازفة البيانو معجزة موسيقية، وفيما بعد وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها ذهبت إلى فيينا لصقل موهبتها، واتصلت بسيجارد إبسن وهو ملحق فى المفوضية النرويجية والذي كتب إلى والده عن "هذه الفنانة الصغيرة والذكية" وعن إعجابها الشديد بأعمال إبسن. وفى ١٨٩١ عندما عاد إبسن إلى النرويج نهائياً ، كانت إحدى أولى زيارته إلى عائلة أندرسن حيث التقى بهيلدر للمرة الثانية.

وكانت وقتها فى السابعة والعشرين من عمرها، ولقد استمرت علاقة الكاتب بعازفة البيانو لتسع سنوات حتى اضطرت حالته الصحية المتدهورة إلى ملازمة منزله. وقد أشار إلى أهميتها بالنسبة له وعبر عن امتنانه لها عندما أعطاها خاتماً ماسياً نُقش عليه تاريخ ١٩ سبتمبر، وغالباً ما يفترض أن شيئاً ذا أهمية خاصة قد حدث فى ذلك اليوم، ولكن حيث إنهما قد التقيا فى شهر أغسطس فمن المحتمل أن يشير تاريخ ١٩ سبتمبر إلى أول شهر فى صداقتهما.

- وعندما قابل إيسن هيلدر أندرسن فى ١٨٩١ ، كانت بالفعل امرأة استثنائية حيث كانت فى طريقها لتحقيق مكانة مميزة كأحدى أولى العازفات المحترفات النرويجيات. وقد تابعت دراستها فى أوسلو وهى تقضى فترات طويلة فى ليبزج فى معهد الموسيقى (١٨٨٢ - ٨٦) وفى فيينا مع المايسترو ليسكتيزكى Leschetizky (١٨٨٧ - ٩٠) . وكان أول ظهور لها فى عام ١٨٨٦ فى أوسلو، حيث عزفت كونشيرتو بيانو شومان فى سلم إيه صغير وقامت بأداء أول حفلة موسيقية منفردة لها بعد ذلك بثلاث سنوات حيث عزفت كونشيرتو لبيتهوفن فى سلم جى كبير وخیال ليزت Liszt Fantasy، وتسبب أسلوبها الرقيق وقراءتها الذكية للموسيقى بإحداث ضجة.

- ولقد ساهمت هيلدر اندرسن فى إثراء الحياة الثقافية النرويجية وعلى مدى سنوات قدمت سلسلة سنوية من الحفلات الموسيقية وقامت بإلقاء محاضرات عن الموسيقى الرومانسية واشتهرت بتحليلها لواجنر، وكانت معلمة يسعى الجميع للتعلم على يدها حيث قامت بدراسة أعمال من وجهة النظر الموسيقية والتاريخية كذلك، وكانت لطريقتها الروائية فى دراسة الأعمال الموسيقية أهمية كبرى لصغار الموسيقيين الذين كانت تقوم بتدريبهم. وفازت بعدة جوائز ومنها ميدالية الشرف الذهبية التى يمنحها الملك، وماتت فى عام ١٩٥٦ عن عمر يناهز الثانية والتسعين.

- ولما كان إبسن قد قابل هيلدر أندرسن بعد عودتها إلى أوصلو من جولة في الريف، ولما كانت هيلدا أوانجيل تظهر في ثياب الجولة في الفصل الأول من البناء العظيم، فإن التقاليد كانت تقتضى بأن يقابل إبسن أندرسن بهذا الشكل في اليوم الأول الذي عادت فيه للمنزل. وما إذا كان ذلك صحيحًا أم لا فإن عازفة البيانو الرياضية كانت مفرمة بالمشى. وإلى جانب الكلام ومقابلة الشخصيات كانت قد حظيت بسمعة كبيرة كامرأة تمتلك "حساسية فنية شجاعة ومتوهجة" (k ٤٢٢) وقد كانت شغوفة بالأدب والفن والمسرح. وفي خريف عام ١٨٩١ ذهبت سوزانا إبسن التي عانت من حالة خطيرة من الالتهاب الروماتيزمي الذي أعاقها إلى إيطاليا لتتلقى العلاج وأصبحت هيلدر أندرسن رفيقة إبسن الدائمة في أوصلو. وبالرغم من عدم اهتمامه بالموسيقى إلا أن إبسن اصططحب أندرسن إلى إحدى الحفلات الموسيقية وقاما بزيارة المعارض الفنية وحضور المحاضرات وذهبا إلى المسرح وكانت بجانبه في مقصورة المسرح في عروض مسرحيته هيدا جابلر وعصبة الشباب وقد حضرا أيضًا سلسلة المحاضرات الشهيرة لكت هامسن Knut Hamson عن الأدب الحديث، وعندما جلس إبسن في المقاعد الأولى في الصفوف الأمامية وبجانبه أندرسن وأخذ يستمع بهدوء في الليلة الأولى إلى هامسن وهو يوضح أن حياة إبسن المضطربة عاطفيًا كانت السبب وراء عدم كفاءته كمحلل نفسي. وتناول جزءًا أحرق من حديث هامسن روزميرشولم، موضحًا تحيزه ومخطئًا بين الفرض والخطأ الفادح. ويزعم هامسن أن نقطة ضعف روزمير جعلت منه أرستقراطية غير مقنع. وبينما تصاعدت

عصبية هامسن ، ظل إيسن ساكنا، وبعد يومين أخبر أندرسن أنهما سيحضرا محاضرة ثانية وقد سأله : " أنت لا تقصد أنك تريد أن تسمع ذلك الشخص المتعجرف مرة ثانية؟" ورد إيسن "ألا تفهمين أنه علينا أن نذهب حتى نتعلم كيف يفترض بنا أن نكتب؟" (بول Bull، "هيلدر أندرسن" ٤٩ - ٥٠) .

- وباستقلاليتها وروحها العالية كانت هيلدر أندرسن شابة صغيرة على طراز إيسن جاءت إلى الحياة كبترا ستوكمن Petra Stockman ودينا دورف Dina Dorf ولكن أكبر سناً . ولأن علاقتهما لم تكن الشئ الوحيد المميز في حياتها، كما كان الأمر بالنسبة لبارداك ، لم تكن أندرسن لتجعل إيسن يشعر أنه مسئولاً عن سلامتها، كما أنها لم تسع خلفه مثل راف وإنما غادرت أوصلو إلى فيينا بعد ستة أشهر من لقائهما لتسعى خلف موسيقاها ولأنهما فنانان تقاسما نفس الأذواق ونفس الالتزام تجاه عملهما كان إيسن وأندرسن روحين متآلفين، وقد استمتع كل منهما كثيراً بصحبة الآخر. وقد تشرفت أندرسن باهتمام الكاتب العظيم الذي حظيت أعماله بإعجابها الشديد وحظى إيسن أيضاً بشرف اهتمام شابة استثنائية كانت تفعل الشئ الذي قال إيسن لهيلين راف أنه عليها أن تهدف إليه . لقد كانت تحقق ذاتها .

- وعندما تمت دعوتها للعزف لأول مرة في كوبنهاجن ، كتب إيسن إلى إيفارد براندز "يتوسل إليه" بالنيابة عنها على حد تعبيره وأشار إلى أنه على الرغم من أنها "تتمتع بشهرة جيدة كمؤدية في الريف، إلا أن لديها رهبة من كوبنهاجن

"وطلب من برانديز أن يتأكد من أنها سيتم استقبالها بلطف" أنها صديقة حميمة
لى، صديقة رائعة وحكيمة ومخلصة" (Ls ٢٤٠).

- وقد أفضى إيسن بمشاعره نحو "صديقه الحميمة" فى خطاب إلى شقيق
برانديز :

عزيزى جورج برانديز ، لا أستطيع أن أقاوم إرسالى إليك بخالص شكرى على
مقالتك "جيته وماريان فون ويلمر" "Goethe and Marianne von willemer"
(وهو مقال نشر فى Tilskuen فى يناير ١٨٩٥) . إننى لم أتعرف من قبل على
تلك الحقبة من حياة جيته. ربما قد قرأت عنها منذ فترة طويلة فى كتاب ج. و
لويس G.W.Lewes جيته ولكن لابد أنى قد نسيتها لأنها لم تكن ذات اهتمام
شخصى لى آنذاك، أما الآن فالأمر مختلف تماماً فعندما أفكر فى أعمال جيته
طوال تلك السنوات والميلاد الجديد لشبابه يبدو لى أنه كان لابد أن أعرف أنه
يتمتع بنعمة وجود شئ رائع فى حياته مثل مقابلة تلك المرأة ماريان فون ويلمر .
والآن وأنذاك فإن القدر والصدفة والعناية الإلهية يمكن بالفعل أن يكونوا رفيقين
ويحسنوا إلى المرء (Ls ٣١١ - ١٢).

- وقد نسى إيسن بالفعل أنه كان يعلم بشأن العلاقة العاطفية التى نشأت بين
جيته وماريان فون ويلمر . فقد عبر عن رأيه فيها قبل ذلك بسنوات إلى جون
بولسين John Paulsen : "هذا الحيوان الملعون" (ج ١ : ٧٢ - ٧٣) والآن بالفعل
كان الأمر "مختلفاً تماماً".

- وأثناء غياب أندرسن عن كريستيانا، احتفظ إيسن بالكثير لنفسه ولم يحضر أية محاضرات أو حفلات موسيقية، وعند عودتها أستأنفا عاداتهما القديمة وبالطبع زادت النميمة حولهما. وفى عام ١٨٩٤ عندما كانت سوزانا إيسن فى إيطاليا ثانية وانتشرت الشائعات بأن إيسن يخطط لتطليقها وكتبت إليها ماجدالين ثورسين عن تلك الشائعة، وكتبت سوزانا إلى زوجها تسأله ما إذا كان الأمر صحيحًا. وتبدو مدى جديتها فى تصديق هذه الشائعة فى أنها كتبت فى نفس الخطاب بأنها تصر على أن يجد لهما إيسن شقة أقل رطوبة. وأرسل إليها إيسن ردًا عنيفًا لام فيه حماته لتكرار أحاديث النميمة الغبية، وأكد لزوجته: "إنى أستطيع أن أؤكد لك بمنتهى الجدية إننى لم ولن أفكر قط أو أنوى فعل أى شئ من هذا القبيل" (٣١٥ Ls). واستمر قائلاً أنه سيجد شقة أكثر ملائمة وكرر مطالب زوجته : "أنتِ لن تعيشى فى الطابق الأرضى بسبب الأرضيات الباردة ولن تعيشى فى الطوابق العليا بسبب السلالم ولكن، كما قلت ، ستكون كل رغباتك مجابة (٣١٦ Ls) . وبعد ستة أسابيع، كتب يصف لها بالتفصيل شقة جديدة وجميلة استأجرها وتوافق كل مطالبها (وستكون تلك هى شقتها الأخيرة). ولم يذكر أن هيلدر أندرسن كانت تساعد فى تأثيثها.

- وعندما عادت سوزانا إيسن إلى أوسلو، رفضت استقبال أندرسون فى منزلها، ولكن هذا لم يثن إيسن عن مواصلة العلاقة. فقط صحته المريضة هى التى جعلته يتوقف عن رؤية أندرسن. ومع اقتراب نهاية عام ١٨٩٩ ، استشار طبيبًا وكان ابن عم اندرسن كريستيان سونتام Christian Santum، وقد عانى

من سكتة دماغية قبل ذلك بعدة أشهر. وفي العام التالي عانى من عدة نوبات شلل وسكتة دماغية أخرى جعلت من المستحيل عليه أن يمشى. وظل بالفعل محتجزاً في منزله ومقطوعاً عن علاقته بأندرسن . وكانت آخر مرة إلتقيا فيها في إحدى أيام الشتاء، وقد خرجت تمشى ومرت بإيسن وهو في مركبة تقله، وعندما لمحا طلب من السائق أن يتوقف وألقى بأغطية العربة ومد ذراعيه نحوها، صائحاً : "فليباركك الله" ! فليباركك الله ! " (بول هيلدر أندرسون، ٥٤).

- وفي عام ١٩١٠ أى بعد أربع سنوات من وفاة إيسن، قام صحفي في جريدة فردينز جانج Verdens Gang بعمل مقابلة مع أندرسون وظاهرياً كان الموضوع بشأن حفلة أندرسن الموسيقية القادمة، ولكن من الواضح أن الصحفي كان أكثر اهتماماً بعلاقة أندرسن بإيسن. وقد تفضلت باطلاعه على بعض الإهداءات في هوامش كتب إيسن الخاصة بها، وعلى النسخة الأصلية المنقحة من البناء العظيم التى أهداها لها إيسن. وعندما سألها المحاور : "أست أنت هيلدا، يا آنسة هيلدر؟" ردت بشئ من الفظاظلة : "دعنا لا نتحدث عن ذلك. ألا تظن أن لدينا ما يكفى من هؤلاء النساء اللاتى يُدعين هيلدا واللاتى ما يزلن يظهرن من الشمال ، من الدنمارك ويعلم الله من أين أيضاً ؟" (انكر Anker ٢ : ١٢١). ولم يتحرك الصحفي الأمر فسأل أندرسن ما إذا كانت تخطط لنشر خطابات إيسن إليها، وأجابت أندرسون بأنها قد سئلت هذا السؤال من أشخاص كثيرين حول العالم وأظهرت شيئاً يشهد بوضوح على مدى أهمية علاقتها بإيسن، وقد كانت نية إيسن أن تُنشر (تلك الخطابات). وقد تحدث عن ذلك وعبر عن الأمر في

خطاباته" (١٢١). واستشهدت أندرسون بإحدى الخطابات - "هيلدر ! اعتنى بخطاباتك كما اعتنى أنا بخطاباتي" - ثم قالت : "إن لدى مراسلاتنا كلها، كل خطاباته وكذلك ردودي عليها والتي أعادها إليّ. وقال لي "اعتن بها جيداً ، فمصيورها سيكون لغاية عظيمة" لقد أراد أن يتم نشرها جميعاً معاً" (١٢١) - (٢٢). وأضافت أندرسن بعد ذلك رأيها في هذا الشأن : "ولكن - كلا ! ليس بعد على أية حال. ألا تظن أنه لا زال لدينا ما يكفي من الذكريات الآن ؟" (١٢٢) وتحدثت أندرسون بعد ذلك عن حب إيسن العميق لعائلتها ووصفتها بأمنية كان إيسن قد تمناها لوألدتها. كان قد طلب منها أن تخبره مسبقاً متى يستطيع أن يأتي ويرى عائلتها وقال أنه بتلك الطريقة. "سأستطيع أن أستمتع بسعادتي مسبقاً" ، وأضافت أندرسن: "لقد أخطأ الناس كثيراً في الحكم عليه وكانوا يظنون أنه شخص بارد المشاعر" (١٢٢).

- وبعد موت إيسن وسوزانا إيسن وسيجورد إيسن، وعدت أندرسن فرانسيس بول أنه بعد وفاة بريجيلوت إيسن ستمنحه الإذن بأن يقرأ خطابات إيسن إليها والإهداءات التي كتبها على نسختها من المسرحيات، ومن الواضح أنها لم تكن تريد أن تشير أو تجرح أى فرد من عائلة إيسن. وفي ثلاثي عائلة إيسن The Three Ibsens تقلل بريجيلوت إيسن من "النزوات للصغيرة" التافهة لحماها العزيز، وتذكر فقط واحدة منهن بالاسم وتشير إلى أن كل من يقرأ وصف الدكتور إلياس يفهم "مدى الانفصال والتباعد الذي كان (إيسن) يحل به ويرى من خلاله بوضوح امرأة مثل السيدة باردراك والتي كانت تعتبر نفسها قدر إيسن"

(BI ١٧٤). وتحذف بيرجليوت اسم المرأة التى ظلت رفيقة لإبسن لمدة تسع سنوات وتقل من شأنها وهى تستشهد بخطاب إبسن إلى سوزانا الذى ينفى فيه شائعة الطلاق.

- وقد نُشر كتاب بريجيلوت إبسن فى عام ١٩٥١ ومات بعدها بعامين، ولكن هيلدر إبسن غيرت رأيها حول السماح لبول بالاطلاع على خطابات إبسن. واتخذت قرارًا آخر بهذا الشأن حيث قامت فى عام ١٩٥٦ فى وقت ما قبل وفاتها بتمزيق اهداءات إبسن على نسخها من المسرحيات وقامت بحرقها جميعًا مع كل الخطابات والبرقيات.

- وكانت الكلمات الوحيدة من إبسن إليها التى سمحت أندرسون بطبعها ونشرها هى سطور قليلة من خطاب كتبه إليها فى صيف عام ١٨٩٥ عندما كانت تقوم بجولة سير طويلة فى تليمارك : كان يجب أن ترى أكثر فى سكاين Skien وتسمى عنها أكثر فسكاين حى مدينة المياه المتهاجة والمندفعة والمعاصفة أو على الأقل هى كذلك كما أذكرها. وهناك أغان يمكن سماعها فى الهواء عبر المدينة بأكملها قادمة من الشلالات. لم يكن الأمر عبثًا إننى ولدت فى مدينة الشلالات ("بول" هيلدر أندرسن ٤٩). وقد أعطى إبسن لأندرسن ختمًا شمعيًا مصنوع من كتلة من المعدن لخام تم اكتشافه فى أطلال الحريق الذى دمر سكاين. وكان هذا هو آخر بقايا جرس الكنيسة الذى عرفه فى طفولته.

- وقد خاطب إبسن أندرسن بضمير "du" غير المتكلف (بينما لم يستخدم مقابله الألماني مع أي من بارداك أوراف) كما خاطبها باسمها الأول وكما يشير كوت فقد كان ذلك "شيئاً غير مألوف بالمرّة بالنسبة لإبسن عند تعامله مع امرأة" (k ٤٣٢). وقد ظهر بوضوح مدى قرب الصلة بين إبسن وأندرسون واحترامه الكبير لذوقها وذكائها في الاستثناء غير العادي الذي قام به لواحدة من أهم القواعد التي كان يلتزم بها في حياته. لقد كتب البناء العظيم في عام ١٨٩٢ عندما كانت أندرسون لازالت تدرس في فيينا، وقد كان من عادة إبسن أن يكون متكثراً للغاية بشأن عمله. وخاصة إذا كان غير مكتمل وفي مرحلة تقدم وكان يحتفظ به لنفسه بشكل مبالغ فيه ولم يكن يتحدث عنه إلى أي شخص؛ إلا أنه هذه المرة كان يرسل إلى أندرسن سيلاً من الرسائل والبرقيات يصف فيها تطور المسرحية التي كان يكتبها وكانت ترد عليه برسائل وبرقيات من طرفها هي الأخرى. وطوال ربيع وصيف ١٨٩٢ وبينما كانت مسرحية البناء العظيم تتخذ شكلاً وتتحدد معالمها ظل إبسن وأندرسن يتبادلان الرسائل والأفكار حول تطور العمل. وكانت هذه هي المرة الوحيدة في مسيرته التي تعاون فيها مع أي شخص.

- وقد نتج عن علاقة إبسن بأندرسن رحيل آخر مفاجئ لمسودته المعتادة لأسلوب حياته حيث كان إبسن حريصاً على الحفاظ على أوراق عمله ولذلك قام بتدمير كل ملاحظاته ومسوداته على مسرحية البناء العظيم ومعها كل خطابات أندرسون وبرقياتها. وإذا كانت أندرسون قد قامت بنشر تلك الخطابات التي تسجل علاقتهما فقد كان إبسن سيكون حريصاً أن يدع جانباً كل مراسلاتها

بشأن البناء العظيم ولكن هل كانت المراسلات والملاحظات بهذه الحميمية حتى تصبح حماية خصوصية العلاقة بينه وبين أندرسن أكثر أهمية عند إبسن من إعطاء الأجيال القادمة مثلاً آخر على طرق عمله وكتابته ؟ أم كان قراره مثلاً آخر يثبت رفضه القاطع للاعتراف بأن هناك أى شخص آخر يمكن أن يؤثر على عمله ؟ ربما كان كلا التخمينين صحيح.

- وبعد وفاة أندرسن قام بول بمقابلة مع خادمتها التى تبلغ من العمر أربعين عاماً والتى أخبرته أنها تستطيع أن تتذكر جيداً إهداءين وملحوظة صغيرة كان إبسن قد أرسلها إلى سيدتها. وكان الإهداء الأول بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٩٠٠ عبارة عن إهداء لمجموعة من أعمال إبسن المجمة: "هيلدر تلك القوائم الخمسة والعشرون ملك كل منا فقبل أن أجذك كنت أبحث وأسمى وأنا أكتب. لقد كنت أعرف أنك موجودة فى مكان ما فى هذا العالم الكبير والواسع، وبعد أن وجدتك كتبت فقط عن الأميرات بشكل أو آخر. ه.إ." وكان الإهداء الثانى مقتبساً من بير جينت Peer Gynt وكان إبسن قد كتبه على إحدى نسخ مسرحية الأشباح: "آه أيتها الحياة - لم يعد هناك فرصة ثانية للعب ١ / آه أيتها الرهبة - هنا ترقد إمبراطورية ٢" وكانت الملحوظة التى صاحبت باقة من تسع وردات حمراء اللون تقول: "تسع وردات حمراء لك، تسع سنوات بلون الوردات الحمراء لى أنا. اقبلى الوردات مع امتنانى وشكرى على السنوات" ("هيلدر أندرسن" ٤٨ - ٤٩). ويمكن للمرء أن يعتبر الإهداء نوعاً من الكياسة ويوضح أن إبسن قد أطلق على كل من بارداك وراف "أميراته" قبل أن يلتقى بأندرسون ولكن الأبيات التى

اقتبسها من Peer Gynt تحمل كلمات اعتراف. لقد التقيا بعد فوات الأوان. وترمز الورود الحمراء إلى العاطفة والتعبير الرومانسي عن العرفان مما يجعلها تدحض الزعم بأن هيلدر أندرسون كانت مهمة لإبسن فقط من حيث "إنتاجه الشعري"، حيث أن إبسن لا يشكرها فقط لأنها قد وفّت باحتياجاته إلى الخيال ولكن أيضا باحتياجات قلبه. لقد أضاعت سنواته الأخيرة بشكل لا يمكن تقديره، ولقد أحبها من أجل ذلك. وهذا هو ما كان يحتفل بذكره عندما أعطاها ذلك الخاتم الماسي المحفور عليه تاريخ ذكراهما الخاصة.

- وقد ثبتت دقة ما تذكره خادمة أندرسن في عام ١٩٧٩ عندما قام أيفينيد آنكر Oyvind Anker بعد أن رأى الإهداءات عن طريق مالكها بنشرها في كتابه **مجموعة جديدة New Collection** في خطابات إبسن ومن المهم أيضا أن آنكر قد صدّق على صحة اكتشاف نشرته صحيفة محلية تدعى Halden Arbeiderblad في عام ١٩٦٢ وكان هذا الاكتشاف لخطابين وبطاقتين زيارة من إبسن إلى أندرسون. وقد نشرت الصحيفة فقط التحية والتوقيع على أحد الخطابين - "إلى عصفوري البري القادم من الغابات و"بناءك"، بناءك العظيم" (انكرا ٣٩٣ - ٣٩٤) والتحية في أحدهما - "أميرتي الجميلة والعزيزة" (انكرا ١): (٤٠١) - ونص البطاقتين. الأولى تقول "إلى الأميرة" (انكرا : ٣٨٨) والثانية تحمل تاريخ - "١٩ سبتمبر ١٨٩١ - ١٨٩٥" - رسالة : "شكراً لك على كل شيء، كل شيء في تلك السنوات الأربع الثرية والرائعة ا ولك منى ألف تحية" (انكرا ١) : (٤٢٤). والأهم من ذلك كان النص الكامل للخطابات التي نشرها آنكر بإذن من

عائلة إبسن وأقارب أندرسن اللذين كانوا لم يزالوا على قيد الحياة واللذين يؤكدون بما لا يقبل الجدل كل الأدلة السابقة التي تشهد على حب إبسن لأندرسون. "إلى أين ستطيرين الآن؟" هكذا كان يسأل طائرته البرى القادم من الغابات والتي عادت إلى أوروبا للدراسة "هل تحومين حول ليبزج Leipzig .. هل ستعودين إلى الوطن ثانية ؟ إنتى سأزور والدتك لأحصل منها على بعض أخبارك. وربما سيصلك خطاب منى. إنتى أكتب فى الأغلب لأجل خاطرى لأننى 'شعر بحاجتى إلى أن أرسل لك شيئاً ما .. آه .. كم اشتاق إلى الأميرة . وكم اشتاق إلى أن أهبط من عالم الأحلام المرتفع وأفعل ما قلت أنتى سأفعله عدة مرات ! وفى هذه الأثناء أرسل إليك بألف تحية من القلب ! بناؤك ، بناؤك العظيم" (٧ يناير ، ١٨٩٣ ، أنكر (١) : ٢٩٣ - ٩٤) . وبعد تسعة أشهر عندما كانت أندرسون تستمتع بجولة ناجحة للغاية فى النرويج، كتب إبسن إلى "أميرته الجميلة والعزيزة":

لقد مر وقت طويل للغاية منذ أن سمعت أخباراً عنك ولكن لا يمكن أن يختلف الأمر عن ذلك فأنت تعيشين وسط انتصارات واحتفالات وأنا سعيد للغاية من 'جلك ولكن فقط لا تتسينى فى خضم كل ذلك .. لقد فكرت فىك كثيراً يا جميلتى هيلدر ! هل لك أن تتخيلى كم يزداد حزنى وأنا أقف أمام رقم ٢٥ (وهو عنوان الموجد على بوابة كارل جوهانس حيث عاشت عائلة أندرسن؛ وكانوا ينتقلوا منها مؤخراً) . أنتى أرى النوافذ تقف طويلة للغاية وباردة وفارغة . لا توجد ستائر أو زهور ولا توجد أميرة تخرج منها . ولا رأس فاتنة تطل منها . لا توجد يد "بيضاء صغيرة تلوح لى من بعيد . نعم ، إنه فارغ تماماً ! ...

آه هيلدر، دعيني أراكِ ثانية وأنت لم تتغيري، كما كنت عندما رحلت عني. إن
لديّ إحساسًا بأنني قد أقرضتك إلى العديد من الفرياء. إنني أريدك أن تظلي
كما كنتِ. هل تسمعينني يا هيلدر ؟ هل تعدينني بذلك ؟ ولك ألف تحية من
المخلص لكِ دائمًا هنريك إبسن (٢٢ أكتوبر ١٨٩٣، آنكر (١) : ٤٠١ - ٢).

- هل أخطأت هيلدر أندرسون في وضع هذين الخطابين الناجيين، أم تعمدت
إنقاذهما من النيران مع الكتب التي تحمل الإهداء وبطاقات الزيارة مع علمها
بأنه سيتم اكتشافهما فيما بعد وبالتأكيد سيتم نشرهم ؟ حتى إذا كانت قد
أخطأت في وضع الخطابين وبعض البطاقات فيبدو أنه من غير المحتمل أن تكون
قد أغفلت الكتب الموضوعة على رفوفها. ويبدو أيضًا أنه من المحتمل لامرأة في
شخصيتها أن تكون قد أتقنت عملها على خير ما يرام فيما يخص محو وطمس
كل شيء إذا أرادت ذلك ولكن لماذا إذن لم تحتفظ بكل الرسائل كما طلب منها
إبسن وتقوم بنشرها أو تتركها لشخص آخر لنشرها بعد وفاتها ؟ ولماذا حرصت
على حرق خطاباتها هي ؟ من الواضح أنها أرادت أن تخفى عن العالم حقيقة
مشاعرها نحو إبسن ومعظم مشاعره نحوها مع استثناء بعض الأدلة التي لا تقبل
الشك.

- ويصر كتاب السيرة الذاتية لإبسن أن علاقة إبسن بهيلدر أندرسون كانت
مثل علاقته بإيميلي باردراك وهيلين راف، علاقة غير جسدية. ويؤكد كوت أن

مشاعر إيسن نحو أندرسون كانت مشاعر عذرية ظاهرة : "إن ما كان يقدره في علاقتهما هو سعادته بأن يفتح قلبه لروح أنثوية صغيرة وتتمتع بموهبة ثرية" (K ٤٣٢). بينما يؤمن ماير بأن إيسن كان منجذباً جنسياً إلى أندرسن كما كان إلى باردراك وراف ولكن السبب الذي جعله "لا يطور أيًا من نوبات الافتتان هذه إلى حد العلاقة الجنسية الكاملة" هو خوفه من حقيقة الجنس عندما يعرض عليه وربما كان أيضاً عاجزاً جنسياً (M ٦٤٨). ويمكن الرد على ذلك : "ربما إلى حد كبير"، فإن إحجام رجل عن "كشف أعضائه الجنسية" على طبيب ليس دليلاً مقبولاً على خوفه من الجنس ولا يعد دليلاً أيضاً على عجزه جنسياً، والأهم من ذلك أن ماير يفترض أن النساء الثلاث كن يرغبن أو كن سيوافقن على إقامة علاقة جنسية مع إيسن وأن إيسن كان هو الذي رفض هذا. ولكن ليس الرجل فقط هو الذي يستطيع أن يقرر، وربما كان صحيحاً أن إيسن الذي كان كما يصفه زكر، "لديه حس بالغ بتوافق الأشياء" (Z ٢٢٨) والذي كان مرتبطاً بزوجته على نحو عميق، لم يكن يريد "علاقة جنسية كاملة" ولكن لا يوجد في خطابات أو مذكرات إيميلي باردراك ذات النشأة البرجوازية أو حتى في "مذكرات إيسن" التي كتبتها هيلين راف التي كانت أقل منها تقليدية وتقيداً بالتقاليد ما يدل على أن أيًا من المرأتين كانتا ستلتزمان بفعل صارخ مثل الانخراط في علاقة جنسية وتدل شخصية هيلدر أندرسون المستقيمة أنها ما كانت لتوافق على تلك العلاقة أيضاً. ولكن يمكن التعبير عن العاطفة بطرق أخرى بجانب العلاقة الجنسية الكاملة مثل الهدايا التي اشتملت على خواتم ماسية وورود حمراء. والأمر الهام

هو أنه ليس من المهم ما إذا كان إيسن وأندرسون ناما معاً أم لا. لقد وجدنا أسلوب حياة يلائمهما وكان هذا كافياً للمشاعر التي كان يكنها كل منهما للآخر. ومهما كانت الأمور التي لم تحدث بينهما فقد حدثت أمور أخرى كثيرة ولدت لهما سعادة خاصة ومتبادلة. وكانت علاقات إيسن "بأميراته" الثلاث هي بالطبع مثلاً على النموذج المتكرر المألوف للرجل كبير السن المتزوج لفترة طويلة والذي يسعى لتجديد شبابه من خلال نساء صغيرات. ولكن حتى إذا كان زواج إيسن الذي امتد لثلاثين عاماً قد تحول إلى صداقة عميقة (وهو أمر لا يمكن اعتباره غير معتاد) فليس من الصحيح أن إيسن "قد أدار ظهره للحب الرومانسي لامرأة استطاعت أن تمكنه من تحقيق طموحاته، وكانت إيميلي باردراك وهيلين راف وهيلدر أندرسن أمثلة حية على ما رفضه إيسن" (M ٧٤٧). لقد تزوج إيسن من سوزانا ثوريسين لأنه كان يحبها. لقد كان في الواقع "حب من النظرة الأولى" وبعد أن رآها للمرة الثانية كتب إيسن لعروسه المقبلة عرض زواج في منتهى الرومانسية، وانتظر ردها وهو في حالة من الخوف والذعر، وكان في قمة السعادة عندما قبلت عرضه. والحقيقة أن سوزانا إيسن آمنت بموهبة زوجها من كل قلبها وأنها شجعت أكثر من أي شخص آخر، إلا أن إيسن لم يختار "قطته العزيزة" كوسيلة للتقدم في عمله.

- وعادة ما يتم اعتبار البناء العظيم أكثر أعمال إيسن التي تحكى سيرته الذاتية. وقد قال مرة أن شخصية بطل المسرحية سولنيس Solness تحتوى على الكثير منه أكثر من أي شخصية أخرى (k٤٣٣). إن تلك الدراما التي تصور البناء

العظيم الذى قد شاخ ومدفون فى زواج ميت، ومع ذلك يمزقه إحساسه بالذنب لأنه قد ضحى بحياة زوجته من أجل عمله، كما يصور رعبه من الجيل الأصغر واشتياقه إلى قوة الشباب المتجددة والمحفزة لهيلدا وانجيل - غالبًا ما يتم قراءتها كـ "اعتراف شخصى مستتر" (لافرين، إيسن ١١٤) وكصورة تمثل حياة إيسن الشخصية الفاشلة و"تعاسته الجنسية". ومن الواضح أن انجذاب سولنيس إلى شباب وحيوية أميرته هيلدا وانجيل يعكس علاقات إيسن مع بارداك وراف وأندرسون بينما من الممكن أن يكون إحساس سولنيس بالذنب تجاه زوجته انعكاسًا لمشاعر إيسن الذى حرم زوجته من الكثير لأنه عاش بمنتهى الذاتية وكرس نفسه لفنه فقط (k ٤٣٣). وربما قل شعور إيسن بالذنب حول تكريس نفسه وإخلاصه الكامل لعمله والذى دعمته سوزانا إيسن بكل تقان وإخلاص عن الذنب نحو إدراكه بأن زوجته البالغة الذكاء لم تطور أيا من مواهبها الخاصة، وإنما كرس حياتها لعمله. ولكن الزعم بأن زواج سولنيس كان "تصويرًا مؤلمًا لزواج إيسن" فإن التخبيط فى دوامة من الامتناع الصامت والانتهاكات المضادة والتي اتصف بها زواج سولنيس يحمل قليلاً من التشابه مع العلاقة بين الزوجين إيسن حيث إنهما عندما كانا يفضيان من بعضهما البعض كانا يعبران عن مشاعرهما بصراحة تصل إلى حد الفجاجة. ومن خلال قراءة خطابات إيسن إلى زوجته عندما كانت خارج أوصلو، يتبين للمرء مدى عمق عاطفته إليها. فعلى الرغم من كراهيته لكتابة الخطابات، فقد كان إيسن يكتب باستمرار وبالتفصيل عن كل شئ كانت زوجته ترغب فى معرفته مثل صحته وأخباره وأصدقائه

وعائلته وشئون المنزل وترتيبات إعداد وجباته اليومية وقوائم الطعام وحالتهما المالية واستثماراتهما ومفاوضات حول إصدارات ونسخ من مسرحياته وحالة الطقس. ولشدة خوفه على صحة سوزانا المعتلة فقد كان يقلق عندما لا يسمع منها أية أخبار أو لا تأتيه منها رسائل ولا يجد الراحة إلا عندما يأتيه خبر منها: كم أنا سعيد ومطمئن لأسمع أنه حتى الآن فإن كل شئ قد سار على ما يرام!" (Ls ٣٠٩). كما كان إيسن يفتقد صحبة زوجته: "إن أمسياتي وحيدة ولكنني أجلس وأقرأ على مائدة الطعام". إن خطابات إيسن ليست خطابات رجل مقيد بامرأة يمثل وجودها عبئاً عليه. وبعد عدة أسابيع من الصيف الذي قضاه في جو سينساس يشير إيسن في واحدة من مفكراته: "يا له من تحامل على الذات أن يحب المرء شخصاً واحداً" (OI ٧ : ٤٨٥).

- إن شخصية هيلدا وانجيل تعد إلى حدٍ ما وبطرق مختلفة مزيجاً من بارداك وراف وأندرسون. بعد أن قرأت بارداك المسرحية قالت: "لم أر نفسي" (كنج "إيسن وايميلى بارداك" ٢ : ٩١)، وبالتأكيد لا يوجد شئ في بارداك يشبه هيلدا وانجيل والتي تشبه في قسوتها تلك "الشيطانة التي تخرب البيوت" والتي ذكرها إيسن لجوليوس إيلياس. لقد وصف سولنيس هيلدا "بالطير الجارح". وعندما قالت بارداك أنها لم تر نفسها في البناء العظيم، قالت: ولكنني قد رأيته هو" (كينج ٢ : ٩١). وتأتي حماسة سولنيس ووعوده العاطفية بحياة حافلة جديدة مع الأميرة التي أحب" (٨٥٦) لتذكرنا بوضوح بخطط إيسن العظيمة التي تخيلها مع أميرته في جو سينساس و"مملكة أورينجيا" (٨٥٦) وهو الاسم الذي أطلقه

إبسن على الملكة التي سيبنها لها. ومما لاشك فيه أن شخصية هيلدا غير المعتادة تحمل شيئاً من شخصية هيلين راف والتي سجلت في "مفكرة إبسن" أن إبسن كان يدعوها مازحاً "بالوثنية" لأنها لم تتعلم في كنيسة أو مدرسة، لقد "نشأت في الغابة" (OI ٧ : ٥٦٥). وتأتى تصريحات سولنيس التي يعرب فيها عن اشتياقه لشباب هيلدا لتذكرنا بما قاله إبسن لراف وهو يصف سر إعجابه الشديد بها. ومن بين تأثير كل من النساء الثلاث على المسرحية، يأتى تأثير هيلدر أندرسن فى المقام الأول. فعلى المستوى الخارجى فإن الجوّالة هيلدا، بصحتها القوية وطريقتها الفظة فى الحديث تشبه أندرسون بشكل مباشر. وكانت عبارة "الطير الجارح القادم من الغابات" فى خطاب إبسن لأندرسون مقتبسة من وصف سولنيس لهيلدا (٨٢٣) وتصريح إبسن لأندرسون بأنه أراد أن يفعل ما قلته "مرات ومرات" مقتبس من وعد سولنيس لهيلدا أنه سيقبلها مرات ومرات" (٨٥٦). والنهائية التى ينهى بها إبسن خطابه "بناءك، بناءك العظيم" مستوحاة من كلمات هيلدا "بناءى ، بناءى العظيم" فى نهاية المسرحية (٨٦٠). والأهم من ذلك فإن ذلك الانجذاب الشديد بين سولنيس وهيلدا يعكس ذلك الوجود بين إبسن وأندرسون ووصف سولنيس لهيلدا بأنها المرأة التى ستجدد شبابه يعكس إحساس إبسن والذى عبر عنه فى خطاب إلى برانديز عن جيته وماريان فون ويلمر. وقد أطرى إبسن أندرسون بمجاملة عاطفية عندما جعل سولنيس وهيلدا يلتقيان فى ١٩ سبتمبر، وبعث إلى صديقة أندرسون المقرية نسخة من الطبعة الأولى من المسرحية مع الملاحظة التالية:

”مع أرق آمنياتى بعيد ميلاد سعيد أعطيك هذه النسخة من دراما هيلدا والبناء العظيم“ (آنكر ١ : ٣٩٣) .

- ولكن اختلفت نهاية دراما هيلدا والبناء العظيم عن نهاية هيلدور المؤلف المسرحى العظيم، فإن أهمية أندرسون الكبرى فى البناء العظيم لا تكمن فيما تشترك فيه من صفات مع شخصية هيلدا وانجيل ، ولكن فيما اختلفت عنها . حيث إن أندرسون امرأة كرست حياتها من أجل فنها، ولذلك لم تكن بحاجة إلى أن تسعى لتحقيق ذاتها من خلال أعمال بطولية لرجل عظيم، فبدلاً من أن تطالب إيسن بأن يفعل ”المستحيل“ ، كما طلبت هيلدا من سولنيس، فإن أندرسون وهى تتقن مهاراتها الاحترافية فى فيينا ساعدت إيسن على أن يكتب مسرحية عن امرأة تطالب رجلاً بفعل المستحيل، ويموت وهو يحقق ذلك . وكان إيسن حريصاً على أن ينهى البناء العظيم فى ١٩ سبتمبر (١٨٩٢)، وعندما عادت أندرسون إلى الوطن أعطاها النسخة الأولى المنقحة كهدية . لقد كان ذلك البناء الخيالى لما كان من الممكن أن يحدث لو أن الكاتب المسرحى و”صديقه الرائعة والحكيمة والمخلصة” لم يعرفا كيف يحبان بعضهما هو تلك المسرحية التى كانت مسرحيتها كما هى مسرحيته .

ربة الانتقام الحبيبة : البناء العظيم

- إن أهم قدوة لهيلدا وانجيل هى نفسها كفتاة صغيرة . ومثل ابنة دكتور وانجيل الصغرى فى السيدة القادمة من البحر فإن هيلدا كان لديها ذوق للأشياء

المروعة حيث إنها تشعر بالإثارة لأن لينجستراند المتوفى لن يكون أبداً النحات الذى أراد أن يكونه، وكما تقول فهي تعتقد أن ذلك قد حدث "بفضلها" (٦١٩) . وتشعر هيلدا أيضاً "بالإثارة" لاصطيادها تلك السمكة العجوز والقوية فى بركة وانجيل (٦٣٤). وتعتقد هيلدا أن عكس الإثارة هو الرجال الذين لا يتمتعون بصفات بطولية: "انظرى إليه وهو يزحف إلى الأمام!" هكذا تقول وهي تصف لينجستراد المريض (٦١٧) . والرجل الوحيد الذى يحظى بلقب بطولى بالنسبة لهيلدا هو ذلك البحار فى التمثال الذى نحته لينجستراند والذى يصوره وهو ينتقم من زوجته الخائنة. وينعكس شغف هيلدا بالعنف والموت فى خيالها "المثير" بأن تحظى بزواج متوفى وبأن تصبح "عروساً صغيرة فى حالة حداد" ترتدى السواد حتى عنقها (٦٨٢)، كما أن هوس هيلدا بالموت يماثل هوسها بالجنس، ومع معرفتها بأن لينجستراند لن يعود أبداً من رحلته فى أوروبا فهي تستفهم منه هو وبوليت عن خطط زواجهما. وهي تتكرر بازدراء كون أرنهولم الذى يبلغ السابعة والثلاثين من عمره رجلاً مغرياً جنسياً، إلا أنها تخمن بشئ من العبث أن زوجة والدها تغازله.

- وتتفرد هيلدا وانجيل كنموذج وحيد ولافت للنظر فى أعمال إيسن فى أنها الشخصية الرئيسية الوحيدة التى تظهر مرتين، فهي هيلدا فى السيدة القادمة من البعير والتى التقاها البناء العظيم سولنيس عندما جاء إلى مدينتها منذ عشر سنوات، ولقد كانت رؤيته وهو يضع إكليلاً من الزهور على برج الكنيسة العالى أكثر إثارة من قتل السمكة العجوز أو التأمل فى حياتها كأرملة. وتبع إثارة هيلدا

من براعة سولنيس فى عمله وكذلك من احتمال موته : "ماذا لو انزلق ووقع - هو البناء العظيم بنفسه" (٨٠٥).

- فى السيدة القادمة من البحر يأتى ذوق هيلدا للأشياء المروعة واهتماماتها المربعة كنوع من الفاصل الكوميدي غير المعتاد لأحداث الدراما الجادة. ولكن ما يعتبر شيئاً مسلياً ومضحكاً فى المسرحية الأولى يتبعه عواقب خطيرة فى البناء العظيم والتي تحتفظ بطلتها هيلدا وانجيل ذات الثلاث والعشرين ربيعاً بشغفها بالرجال ذوى الحياة البطولية المحفوفة بالخطر . وفى السيدة القادمة من البحر يبدو تكرار هيلدا لكلمة "الإثارة" كمجرد انعكاس لعدم نضجها ولكن فى البناء العظيم فإن كلمتها المفضلة توحى بوضوح بسحرها ومظاهرها الجنسية والتي منحتها مزيداً من القوة. ويخبر لينجستراند هيلدا بأنه عندما يعود من رحلته سيفكر فى الزواج منها وحينئذ ستكون قد نضجت وتحولت إلى شابة طيبة. وإذا كان مقدراً للينجستراند أن يعود إلى ليسانجر، لكان قد وجد أن هيلدا قد أصبحت استثناءً لنظريته عن تطور الأنثى..

- وتقوم المشاهد الأولى من البناء العظيم بتصوير تعاسة سولنيس التى جعلته يلجأ إلى هيلدا كعلاج سحرى وفورى لما كان يعانى منه. وتبدأ المسرحية بتابلوه يصور أعمال البناء ، ثلاثة عمال صامتين : بروفك الميت، "رجل عجوز هزيل" وابنه راجنار Ragnar وهو ينحنى إنحناءة خفيفة، وخطيبة راجنار كاجا " Kaja " فتاة رقيقة .. يبدو من مظهرها كما لو كانت مريضة" (٧٨٥). ويتناقض مظهر

ذلك الرجل القوى ذى النفوذ مع مظهر أتباعه الضعفاء ويبدو سولنيس وهو يملس شعر كاتبة حساباته وهو ينهر راجنار وهو ينفجر فى أذواق زبائنه السوقيين كمثّل صارخ للقوة والثقة بالنفس، إلا أن حديثه مع بروفك العجوز يكشف النقاب عن رجل يأكله الخوف من "الجيل الأصغر" حتى أنه جعل من راجنار عدواً. وعندما يعلم أن الزبائن الذين قد استخف بهم من قبل قد طلبوا من راجنار أن يصمم منزلهم، ينفجر فى نوبة من الدفاع المرير : "هكذا الأمر إذن ! هالفرد سولنيس Halvard Solness عليه أن يبدأ فى التقاعد الآن ويفسح مكانه للشباب، أو حتى لمن هو أصغر من ذلك . مجرد أن يترك مساحة مساحة مساحة ! (٧٨٩ - ٩٠). ويقوم بروفك Brovik الذى يرغب بشدة فى أن يرى ابنه ناجحاً قبل وفاته بالاحتكام إلى العقل : "يا إلهى ، ثمة مكان هنا كاف لأكثر من رجل واحد" - (٧٩٠) ويرد سولنيس بإجابة ضعيفة وتقريباً مضحكة - "لم تعد هناك مساحة كافية هنا" - ويعقب ذلك بخطبة عنيفة مبالغ فيها حول ما ينذر به الموقف : "إننى لن أستسلم أبداً ! أنا لا أتنازل أبداً . ليس طواعية . لن أفعلها أبداً فى هذا العالم . أبداً !" ويقف سولنيس عاجزاً أمام خوفه وذعره حتى إنه لا يرق ولا يلين عندما يذكره الرجل العجوز : "هل يجب أن أموت وأنا فقير ؟" (٧٩٠) .

- ولشدة خوف سولنيس من مغادرة راجنار له ليبدأ عمله الخاص فإنه يلجأ إلى التظاهر بأنه يحب خطيبة راجنار كاجا، لأنها إن بقيت فسيبقى راجنار كذلك. ويتلاعب سولنيس بكاجا وهو يداعبها ويقبلها ، متهماً إياها بأنها تريد أن تهجره، وترتفع كاجا من فرط الإثارة وتهوى أمامه "وهى تعرض حبها الخانع له فى مشهد يثير الرثاء. كم أنت طيب معى ! كم أنت رائع للغاية معى!" (٧٩٢).

- وبينما تترنح كاجا المفشّ عليها وهى تعود إلى مكتبها يدخل أحد الأشخاص الضعفاء معتلى الصحة الذين يحيطون بسولنيس، حيث تبدو زوجته آلين " Aline نحيفة ومهمومة" (٧٩٢) وتبدو كما لو كانت شبح امرأة وكذلك كطفلة وهى ترتدى السواد ويتدلى شعرها الأشقر فى جدائل مجمعة. وتتحدث "بشئ من البطء وبصوت حزين" وتعرب عن عدم رضاها عن زوجها عن طريق كلمات مهذبة تحمل معنى مزدوجاً وبها نبرة اتهام : "أخشى أننى أتطفل". حتى الدكتور هيردل الأبله يفهم تلميحاتها، فعلى سبيل المثال : "أنت محظوظ بالتأكد يا هالفرد لحصولك على تلك الفتاة" (٧٩٤) .

- وترضى سهام آلين سولنيس الصغيرة ضد زوجها رغبته فى أن تعاقبه. ويفضى سولنيس إلى الطبيب أن آلين لم تتعاف أبداً منذ أن أحترق منزل عائلتها منذ اثنى عشر عاماً بينما "نهض هو من الرماد" ليصبح "الرجل الأول" فى مجاله (٧٩٩) ويرتبط شعوره بالذنب تجاه نجاحه بخوفه من أن يتم استبداله والذى يعذبه صباحاً ومساءً لأنه قد حظى بحظ كبير من قبل، والآن فإن الأمور "سوف تتغير". ويرفض الطبيب خوف سولنيس بمنتهى العقلانية - "ما هذا الهراء ! من أين يأتى هذا التغيير ؟ - مما يجعل سولنيس ينفجر غاضباً مرة أخرى كما فعل سابقاً مع بروهك : "سيصيح شخصاً أو آخر : تنح جانباً لى ! وسيسارع كل الآخرين فى المجئ بعده وهم يهزون قبضاتهم ويصيحون : افسح المكان - افسح المكان - افسح المكان ! نعم أيها الطبيب . من الأحرى لك أن تحترس فسيأتى الشباب هنا يوماً ما ليقرع الباب" (٨٠٠) .

- وفى الانقلاب المسرحى الذى يعقب ذلك، يتجسد تشخيص سولنيس فى دقة هيلدا الشهيرة على الباب. وبعد وصولها يجاوب الطبيب أن يطلق مزحة ذكية: "لقد جاء الشباب فعلاً يقرع بابك" "نعم ولكن هذا كان شيئاً آخر تماماً" يجيبه سولنيس "بمرح" (٨٠٢). ولكنه أخطأ فى تعريف خصمه والذى لم يكن غريباً ذكراً شاباً وإنما أنثى شابة معجبة. لم تحتو أية مسرحية لإبسن على ذلك الحس القوى بالموت منذ مسرحية الأشباح حيث تدخل هيلدا حاملة لسولنيس الموت معها كما لو كانت تحمله فى حقيبة الظهر التى تحملها وكما يلاحظ دائماً فإن اسمها يربطها بربة الحروب هيلد Hild، فبال تأكيد كما كانت هيلد تختار محاربيها لقاعة الأبطال، اختارت هيلدا سولنيس للموت البطولى.

- وتبدو هيلدا كروح حرة ورائعة عند وصولها وهى لا تحمل شيئاً سوى ملابس الجلالة على ظهرها وبعض الملابس الداخلية. ويتذكر دكتور هيرجل أنه التقاها فى الصيف الماضى فى فندق فى الجبل حيث كانت شابة لعوب شيئاً ما، كما يقول لها الدكتور هيردل ليفيظها وتجيّب هيلدا بشكل يجعلها تبدو كلوناً هيسيل Lona Hessel "إننى لأفضل أن أكون ذلك عن أن أجلس لأحيك الجوارب مع السيدات العجائز الشمطاوات" (٨٠٠) وتدعو هيلدا نفسها لقضاء الليلة ثم تعطى لنفسها حق إدارة غرفة عمل سولنيس وتقوم بعمل جولة تفتيشية على

محتوياتها . ولكى تعيش حجم المنافسة ترغب هيلدا فى معرفة نوع كاتب الحسابات الذى يكتب الدفاتر، وعندما تعلم بأنها أنشئ فى تزايد أن تعرف ما إذا كانت متزوجة أم لا . ويقترح سولنيس بشئ من العبث أنه فى حالة رحيل كاتبة حساباته فربما ترغب هيلدا فى أخذ مكانها، وترفض هيلدا بصلابة حيث إن لديها خططاً أخرى لتقوم بها لنفسها وللبناء العظيم : "لأن هناك الكثير يمكن عمله هنا (تنظر إليه وهى تبسم) ألا تعتقد ذلك أيضاً ؟" (٨٠٤) .

- وتفاجئ هيلدا سولنيس ثم تسحره بذكرياتها الرائعة لبنائه البطولى الذى يعود لعشرة أعوام وحتى لأعماله الأكثر شجاعة وبطولة : "إننى لم أحلم أبداً بوجود بناء فى هذا العالم يمكنه تشييد برجاً بهذا الطول ثم تقف أنت هناك على القمة شامخاً كالحياة!" (٨٠٥) ويتذكر سولنيس مجموعة من الطالبات وخاصة "واحدة من تلك الشيطانات اللاتى يرتدين الأبيض - كيف استمرت فى الصراخ والتلويع لى" حتى جعلته يكاد يفقد توازنه وتجيبه هيلدا "هذه الشيطانة الصغيرة كانت أنا" بالطبع وتصر أن البناء العظيم لم يكن ليسقط أبداً، فقد كان مصدر إثارتها هو مدى تحكمه بنفسه : "لقد كان الأمر مثيراً بشكل زائع وأنا أقف بالأسفل وأنظر إليك فى الأعلى .. وأنت لم تشعر بأقل إحساس بالدوار!" ويشكك سولنيس فى يقين هيلدا بتوازنه التام، ولكنها ترفض أن تستمع إليه : "كيف استطعت إذن أن تغنى وأنت واقف بالأعلى؟" ويعترض البناء العظيم ثانية قائلاً : "إننى لم أغن أى شئ من قبل فى حياتى" وتصر هى : "بلى . لقد كنت تغنى وقتها وكان صوتك يشبه موسيقى الهارب وهى تملأ الهواء" (٨٠٥) .

- وتخفى نبرة الإعجاب الطفولي التي تحكى بها هيلدا قصة صعود بطلها قصة فرعية أخرى أكثر شهوانية حيث إن وصفها للإثارة المتصاعدة التي شعرت بها وهي ترى البناء العظيم وهو يصعد إلى البرج، حيث شعرت في هذه اللحظة بقوة بداخلها وسمعت بموسيقى تهزها - يعد سرداً لفعل ممارسة الحب الذي يؤدي فيه سولنيس دور الذكر الخبير ذى الحنكة والتجربة والذي يصل بشابة مستثارة عديمة الخبرة إلى قمة اللذة. وتتابع هيلدا قصة تجربتها الجنسية لتلصصه بسرد ما تطلق عليه الشئ الحقيقي" (٨٠٦) . فى أفضل تقاليد رواية النسائية" فى القرن التاسع عشر (وهو النوع الذى قرأته ايما بوفارى Emma Bovary فى الدير) إن بطلها جاء إلى منزلها بعد صعوده وقابلها وحدها فى غرفة، وقد أخذ فوراً بجمالها. وقد أطرأها بمجاملات كثيرة وهو يدعوها "أميرته" ووعداها بأن يأتى إليها بعد عشر سنوات ويحملها إلى "مملكته" ثم أخذها بين ذراعيه بعد ذلك وقبلها "عدة مرات" (٨٠٧) . وبالرغم من أن سولنيس يستترف بذلك بشكل صريح وغير متحفظ ، إلا أنه كان يطرى الفتاة بقليل من المجاملة - "حسناً، بعد تلك الوجبة الشهية ، لا أعتقد أننى فى حالة تسمح بعد الأموال" (٨٠٧) ولكن ينبهر سولنيس ويشعر بالإطراء من طريقة وصف هيلدا لتأثيره عليها ويجعله تقطيبها وعبوسها عندما يرفض قصتها أكثر ليونة. وفى غضون عدة ثوان يتحول كلامه من : "لأبد أنك قد حلمت بكل الأشياء التى تقولينها" إلى "آه، حسناً، بالله عليك - إذن لقد فعلت الشئ أيضاً" ويسمح سولنيس لهيلدا بأن تأخذه عبر تفاصيل ممارسة الحب "أنك ألقىت بذراعيك

حولى؟ "حسنًا" وجعلتني أنحنى إلى الوراء"، "إلى الوراء كثيرًا" وقبلتني "نعم، قبلتك" عدة مرات؟ "قبلتك قدر ما تشائين" (٨٠٧ - ٨) .

- ويساير سولنيس هيلدا لأنها تجلب له نوعًا من الراحة من تعاسته، حيث تتناقض صحتها الجسدية بشكل كبير مع صحة آلين المعتلة. ويميزها ذوقها للمعمار المنزلى الدرامى ورؤيتها للبيوت التى تحمل أبراجًا شيئًا يشير بحرية نحو السماء" مما يجعلها تظهر كتوأم روحى لسولنيس : "من الغريب أن تقولى هذا. إنه بالضبط ما أردته". ويأتى إيمان هيلدا بعبقريّة سولنيس ممتزجًا بشبابها وتصميمها ليُجعل منها حليفاً مثاليًا لرجل يخشى ضياع قواه : "لقد كنت وحيداً هنا - وشعرت بالعجز وأنا أراقب كل شئ (وبصوت خافت) يجب أن أخبرك بأننى قد أصبحت أخشى بشدة من الشباب" (٨١١).

- وفى شدة انغماسه بذاته ، يرى سولنيس هيلدا كما يرى كاچا وعائلة بروفيك فى ضوء ما يستطيع أن يستفيد به منها وتعدّه هيلدا باستعدادها لخدمته : "هل تستطيع أن تجد أى نفع منى يا سيد سولنيس؟" (٨١٢) ويحييها البناء بابتهاج وهو يرى قواه التافسية تولد من جديد : "آه . بالطبع أستطيع ! لأننى أشعر أنك أيضاً قد أتيت - تحت لواءٍ جديد وبعد ذلك فإن الشباب سيقف أمام الشباب - ! " إلا أن سؤال هيلدا يبدو مأكراً، فعلى الرغم من أن شفيتها ترتعشان مثل كاچا وهى تكرر طلبها : "هل تستطيع أن تجد أى نفع منى؟" - إلا أنها هى نفسها تشبع حاجة البناء العظيم ويطمئنها سولنيس : "أنت أكثر شخص

احتجت إليه" - إلا أن ذلك لا يرضيها فعلى الرغم من أنها تحقق فى سولنيس بسعادة وهى تقول : "إذا لقد حصلت على مملكتي!" إلا أنها تغير جوابها عند نزول الستار : "تقريبًا" - هذا ما قصده (٨١٣) .

- وتصر هيلدا أنها قد نضجت وهى فى الثانية عشرة من عمرها - "أو ربما أنتى لم أكن طفلة تمامًا - لست القطعة الصغيرة التى تخيلتها" (٨٠٩) - إلا أنها تخلط بين الحس الجنى والنضوج. لقد تركت والدها يخطبها لرجل يكبرها سنًا إلا أنها ظلت تحتفظ لعشر سنوات بذكرى الوقت المثير حتى "ظهر السيد سولنيس" بطلها وهى تطالبه الآن بأن تشعر بنفس ما شعرت به وقتها. ويظهر هوسها الصبيانى بالجنس عندما تشرح لسولنيس "بكل جدية" أنها ظلت تصدق لعشر سنوات أن بطلها سيمود ليمنحها "ملكة" : "إذا كنت تستطيع أن تبنى أطول برج كنيسة فى العالم، فقد بدا لى أنك تستطيع أن تشيد مملكة أيضًا" (٨٠٩) ويبدو الأمر أقرب إلى الاعتقاد بأن برج كنيسة المقاطعة النرويجية هو الأطول فى العالم من الاعتقاد بأن بانيه يستطيع أن يشيد آخر ذا حياة سحرية. وهيلدا توقف الزمن كما لو كانت فى قصة خرافية، فقد انتهت تلك السنوات العشر وجاءت هى لتطالب بأميرها الذى لا يشيخ والذى لا زال الرجل الذى علق إكليل الزهور على برج الكنيسة المرتفع. ويبدو من الواضح أن هيلدا تعاني من توقف فى النمو، وأنها تنام بشكل لائق فى منزل سولنيس فى حضانة الأطفال. وما يثير الإعجاب هو استخدام إيسن لطبيعتها الغريبة لجعل تاريخ الحالة يظهر برمزية عالية. وتبدو هيلدا شابة بشكل انتقامى حيث إنها لم تكبر أبدًا.

- وتتميز العلاقة بين سولنيس وهيلدا بأنها علاقة متشابكة ذات نظرة أحادية كونها كل منهما عن الآخر؛ حيث يرى الرجل العجوز تلك الشابة التي تنبض بالحياة كرفيقة شجاعة ذات روح حرة ستساعده على استرداد قواه الخائرة - بينما ترى هي ذلك الرجل العجوز الناجح كنموذج لشخصية الأب البطولية والتي ستعطى انجازاته معنىً لحياتها. ولكن ذلك الإيحاء الملهم الذي يقوى سولنيس أمام الشباب الذي يخشاه تجسيد شابة قلقة عقدت عزمها على أن تحيا من جديد تجربة جنسية مثيرة إلا أن ذلك المهندس المعماري العظيم والرائد في مجاله يخشى القمة، وهو رجل خائف وصل إلى قمة سن اليأس الذكورى^F (781) ومن البداية وحتى النهاية يتعلق سولنيس وهيلدا بأنصاف الحقائق فيما يخص هوية كل منهما التي يعرفها الآخر. ويكمن إبداع البناء العظيم في ذلك الامتياز الجزئى الذى يمنحه الوهم المشترك. وعلى العكس من المسرحيات التي سبقتها أعمدة المجتمع، بيت الدمية، الأشباح، عدو الشعب والسيدة القادمة من البحر، وهيدا جابلر والتي يعبر الحدث فيها عن تلك الحركة التقليدية للدراما الغريبة منذ التراجيديات اليونانية وهى الحركة من الوهم إلى الحقيقة، فإن البناء العظيم لا تجرد أبطالها من أوهامهم وإنما تكثف تلك الأوهام، ولا تعتمد أزمة الحدث على انقلاب يتبعه تنوير وإنما تأتى لحظة الذروة من تصعيد الوهم والذي يبقى قويًا وثابتًا حتى عند حل عقدة المسرحية.

- وتبدو الأميرة هيلدا هى الاستجابة لصلوات الرجل العجوز، فهى المرأة المتفهمة بلا منازع. ويهتف الرجل العجوز : "آه. هيلدا - كم أنا محظوظ لأنك

أتيت ! أخيراً لقد وجدت الآن شخصاً أستطيع التحدث معه" (٨٢٢) وتتحدث هيلدا كما تستمع إلى سولنيس وتخبر البناء الخائف بما يريد أن يسمعه تماماً: "ليس هناك من لديه الحق في البناء سواك. يجب أن تكون متفرداً تماماً في ذلك". (٨٢١) كما تسمح هيلدا أيضاً لسولنيس بأن يزيح عن كاهله إحساسه بالذنب نحو زوجته. وتستمع إليه وهي مسحورة وهو يخبرها كيف اكتشف ذلك الشرح في مدفئة منزل عائلة آلين، وكيف احتفظ بالأمر سرّاً وتقل هي من حدة لومه لنفسه عندما تعلم أن الحريق قد بدأ في مكان آخر: "إذا ما الهدف من كل ذلك الجلوس والنحيب حول المدفئة المتصدعة؟" (٨٣٠) ويحتاج سولنيس إلى "ضمير قاسٍ" مثل ضميرها ليحرر نفسه من مخاوفه، وتسمح له بأن "يتجراً" ويطلب "أكثر ما أراده" (٨٣١ - ٣٢) وتستجيب بشدة لمقارنته لها "بالطير الجارح" "ولم لا أكون طيراً جارحاً؟ لما لا أذهب لأصطاد أيضاً؟ وأحصل على الفريسة التي أسمى إليها؟" (٨٣٣) ويتراجع سولنيس عن تعليقه بسرعة: "كلا . أنت أشبه بفجر يوم جديد، وعندما أنظر إليك أشعر كما لو كنت أنظر إلى شروق الشمس". ويجب أن ينفي قسوتها لأنها تتعارض مع كونها مخلصته، وهو شعور قوى يبدو له كما لو أنه قد "استدعاها" من أجله (٨٣٣) .

- ويصدر ما يتيح ذلك نفس التأثير الساخر لدقة هيلدا على الباب في الفصل الأول. "ماذا أردت مني؟" "أنتِ شابة يا هيلدا" : الشباب الذي أخشاه بشدة؟ والذي أتوق إليه بشده من داخلي" (وتقوم هيلدا وتذهب إلى الطاولة الصغيرة وتأخذ حقيبة راجنار بروفيك) (٨٣٣ - ٤٣) والمرأة التي ستنقذ

سولنيس من غريمه هي موظفة غريمه غير الذكية. هيلدا تقل من شأن خوف سولنيس - "إذا حظى راجنار بروفيك بفرصته ، سيساوينى بالأرض" (٨٢٤) وتعتبر أن خوفه من شئ تافه مثل ذلك خوفاً في غير محله: "ياللعار يا سيد سولنيس ! .. لا تقل مثل هذه الأشياء" (٨٢٥) والأحرى برجل عظيم مثله أن يطلق سراح راجنار وهو عمل تعتبره هيلدا موازياً لصعوده البطولى : "إنتى أريد أن أراك عظيماً. أراك بأكليل الزهور فى يدك - عالياً فوق برج الكيسة .. ولذلك أخرج قلمك الرصاص !" (٨٢٥) .

- وبإجبارها له بأن يوصى برسومات راجنار فإن هيلدا تحرر سولنيس من اعتماده المخزى على تابعه ومروؤسه وتشفيه من خوفه المرضى. ويمكنه الآن أن يسمح لراجنار وكاچا بالذهاب ويتخذ قراراً بأن "راجنار الآن يستطيع أن يقوم ببعض البناء" ثم يتبعه بتلميح واضح بأنه هو نفسه سيفتح المنزل الجديد : "سنعلق أكاليل الزهور هذا المساء - (ثم يلتفت إلى هيلدا) سنعلقها عالياً على قمة البرج" (٨٢٧) . وتحرر هيلدا سولنيس ولكنها تجلب له الهلاك فى نفس الوقت لأنه بعد أن يعلق سولنيس الأكليل سيكون بمقدور راجنار أن يقوم بكل البناء الذى يريده.

- ويؤمن سولنيس بأنه لابد وأنه قد "استدعى" هيلدا إليه لأنها تتحدث عن ذلك الجزء منه الذى يتوق إلى أن يطرح بشكه بنفسه جانباً ويواصل عمله. وتظهر آلين كغريمة هيلدا فى مثلث يشبه كاتيلين Catiline حيث يحاصر البطل

بين امرأتين، يرتبط بإحدهما التى هى زوجته بعقدة ذنب وبعادتها فى حمايته، وترجوه هذه الزوجة بأن يتخلى عن طموحه، وينجذب إلى امرأة أخرى مهلكة تحثه على القيام بأعمال بطولية. وتتبارز كل من هيلدا وآلين على سولنيس بلغة صريحة ومباشرة تدفع لتعبر عن ذلك الصراع الجنسى والنفسى المزدوج "بالله عليك يا آنسة وانجيل ما الذى تفكرين فيه - زوجى الذى يصيبه الدوار" "هو يصيبه الدوار؟ مستحيل" (٨٣٨) ومثل زوجة كاتلين أوريليا Aurelia، فإن آلين تهتم فقط بسلامة زوجها الجسدية، ولذلك فهى تخرج من برودها العدوانى عندما تعرف بإمكانية صعود زوجها للبرج وتخرج "مرعوبة" لتبحث عن الطبيب. وتستخدم هيلدا طريقة فيورا Furia المزدوجة فى تشويه سمعة بطلها وملاطفته لتتملقه : "هل ذلك صحيح أم لا ؟ .. إن بناءً العظيم لا يجرؤ ولا يستطيع أن يتسلق شيئاً بناءً ؟ .. لا يمكن أن يصيبك الدوار أبداً" (٨٣٨ - ٣٩) ومثل كاتيلين الذى يصف حياته مع أوريليا على أن "جزءاً منها موت وجزءاً منها سبات عميق" (٦٧) ويرحب بفيورا لأنه يميز بداخلها "عبقريّة وصورة" نفسيته هو (٦٩) يقبل سولنيس بتحدى المرأة التى أصبحت نفسه الثانية والتى تمثل مطالبها جلّ أمنياته فمملكة هيلدا ليست أقل من تلك الهياكل العظيمة التى يتوق البناء العظيم لصنعها وبافتتاحه للمنزل الجديد فهو يرسم حدود المستقبل التى ألهمته هى بتحقيقه : "ستعيشين فى أعلى غرفة فى البرج يا هيلدا تعيشين كأميرة .. إذن سنعلق الأكليل هذا المساء - أيتها الأميرة هيلدا" (٨٣٨ - ٣٩) .

- ستسكن هيلدا فى المنزل الذى رفضته آلين. لقد بناه سولنيس ليساعد زوجته على نسيان خسارتها وبذلك "تتحسن الأمور" بينهما (٨١٥)، ولكن آلين لا تريد أن تتوقف عن الحداد : "وانفجرت فى نوبة من الحسرة والمويل . إنك تستطيع أن تبني قدر ما تشاء يا هالفرد، ولكن بالنسبة لى فأنت لن تستطيع أن تبني بيتاً حقيقياً ثانية أبداً" ويأس سولنيس من زواجه الفاشل : "لا يوجد أدنى بصيص من الضوء فى هذا المنزل!" (٨١٧)، وتصيح له آلين بحقد : "لا يوجد منزل يا هالفرد".

- أن تعاسة آلين الكئيبة مرتبطة بعقيدة الواجب التى تدين بها. إنها تعد حجرة هيلدا لأنها "فقط تقوم بواجبها" (٨١٩) وهى تلوم نفسها على انهيار زواجها وموت أبنائها لأنها تتصلت من التزاماتها كزوجة وكأم بعد الحريق، وتخبر زوجها "لقد كان علىّ أن أقوم بواجباتى على كلا الناحيتين - نحوك ونحو الأطفال. لقد كان علىّ أن أكون قوية" (٨١٧) . ويبحث تحليل الذات هذا للفشل الأدبى والمعنوى على السخرية الشديدة فى كونه قائم على أسباب خاطئة تماماً، حيث إن تكريس آلين للواجب هو ما تسبب فى موت الأبناء. ويفضى سولنيس إلى هيلدا بأن آلين أصابتها حمى أثرت على لبنها، ولكن كان عليها أن تعتنى بهم بنفسها لأن ذلك هو واجبها كما قالت" (٨٢٤) ومثل السيدة ألفينج فى أدائها لواجبها كامرأة ، فقد دمرت السيدة سولنيس بسذاجتها نسلها. فقد شرب التوأمان لبن الواجب المسموم وماتا.

- وتكمن سخريه مماثلة فى اعتقاد سولنيس الخاطئ أن تعاسة زوجته سببها موت أبنائهما . ويفضى سولنيس بهمومه إلى هيلدا حيث يشرح لها بشئ من الشعور بالذنب كيف أن الحريق الذى سمح له بالسعى وراء نجاحه قد دمر حياة زوجته . لقد كان على ثمرة حياتها أن تقطع وتسحق وتتحطم لأشلاء صغيرة حتى تستطيع ثمرة عملى أنا أن تصل إلى قمتهـا . (٨٢٦) . ويتحسر سولنيس كيف أن آلين نفسها كان لديها "موهبة البناء" "بناء روح الأطفال" (٨٢٧) . وتبدو تلك الرؤية لمهنة آلين تعظيماً سخيفاً للأمموة المؤسفة التى تقدم عليها . وفى المواجهة التى تحدث بين هيلدا وآلين والتى يبدأ معها الفصل الثالث فإن هيلدا ليست لديها أية مخاوف حول الارتباط مع غريمتهـا فتتحدث بتعاطف عن حياة آلين الحزينة : "كم أنت مسكينة يا سيدة سولنيس . فى البداية الحريق" (٨٤٢) ثم تشير إلى موت الأطفال ، فتضيف هيلدا "ثم أتى ما هو أسوأ" . وتأتى اجابة آلين المتسائلة "أسوأ؟" لتشير إلى الإفشاء الذى على وشك الحدوث وتقوى هيلدا من تعبيرها "الأسوأ على الإطلاق" - ولكن تظل آلين فى حالة من عدم الفهم "ماذا تعنين؟" مما يجبرها على ذكر ذلك الحدث المروع : "لقد فقدت ولديك الاثنى" ، وتفاجئ آلين . "آه . هم" وكعضو فى عالم القس مانديرز الأخلاقى تشرح لها : "هذا شئ مختلف تماماً . لقد كان ذلك عمل العناية الإلهية كما تعلمين . لقد كان موت الطفلين عقاباً عادلاً لفقدانها القوة ، وبالنسبة إلى الطفلين "لا نملك سوى أن نكون سعداء من أجلهما لأنها فى أفضل حال الآن - فى أفضل حال . ليس الأطفال هى من تتحب عليهم : كلا إن الخسائر الصغيرة فى الحياة هى التى

تتعب القلب" وتذكر لوحة العائلة ، والثوب الحريري القديم، كل شرائط والدتي وجدتي - احترقت أيضاً. وتخيلي مجوهراتهم" (٨٤٢ - ٤٣) وآخر شئ تذكره من خسائر الحريق هو الأطفال وتتعب آلين : "بقوة) ثم العرائس والدمى" (٨٤٣) . "وهي تفتق بالمعبرات" وتخبر هيلدا بقصة "الدمى التسع الجميلات" التي دمرت: آه، لقد كان ذلك صعباً. صعباً جداً على". لقد كانت تعتنى بتلك الدمى كما لو كانت أمهم منذ طفولتها وحتى بعد زواجها وكانت تخفيهم عن زوجها "ولكن بعدها احترقت كل الدمى المسكينة. ولم يفكر أحد في إنقاذها". إن آلين لا تبكى على الأطفال الحقيقيين - آه . هم" (٨٤٢) - وإنما المزييفين - هم" (٨٤٣). وتبرر آلين - أم الدمى وليس الأطفال، حزنها بصورة مرعبة : "لأنه، كان فيهم حياة أيضاً. لقد كنت أحملهم تحت قلبي مثل الأطفال الصغار الذين لم يولدوا بعد". وبحدادها على حريق أشياء أنثوية للزينة - مثل الشرائط والأثاث الحريري والمجوهرات - ولعب دور الأم مع مجموعة من الدمى - فإن آلين لم تكن محرومة بموت أبنائها من أن تصبح :المرأة التي كان من الممكن أن تكونها"، كما كان يصفها زوجها (٨٣١) إن سولنيس بهوسة بحياته النفسية كان لا يعرف شيئاً عن نفسية زوجته.

- ولشدة صدمتها من اعترافات آلين، تعلق هيلدا لسولنيس : "لقد خرجت لتوى من تابوت" (٨٤٤)، ورغم أنها توفر على سولنيس معرفة السر الحقيقي لشقاء زوجته، فإن حوارها مع آلين يجعلها تتراجع للحظة عن حملتها لبناء مملكتها. ستدخل لتحافظ على مشاعر آلين لأنها لو بقيت فإنها تقول لسولنيس

"أنت تعلم جيداً ماذا يمكن أن يحدث". (٨٤٥). ويرد عليها بقسوة : "سيكون ذلك أفضل" متهمًا إياها بهجره : "وماذا سيحدث لى عندما ترحلين؟" وتجيبه هيلدا : "إن لديك واجباتك نحوها . عليك أن تحيا لهذه الواجبات. "ولكن الحياة من أجل الآخرين تتعارض مع مبدأ هيلدا بالولاء التام للذات. وتتضايق هيلدا عندما تكرر آلين تفسير لطفلها نحوها بأنه ليس سوى واجبها كمضيضة، فتفجر صائحة : "لا أستطيع أن أتحمل تلك الكلمة القبيحة ! .. الواجب . الواجب. الواجب ! .. كما لو أنها تذبحنى (٨٢٠) وتعد هيلدا غريمة آلين فى النموذج المقابل لبراند والأشباح - حيث يتم التعبير عن سعادة آجنسى وأوزولد بالحياة - فى صور الشمس والضوء فى مقابل واجب براند والقس مانديرز. ويصف سولنيس زواجه بأنه "لم تدخله لمحة من الشمس!" (٨١٧) وعندما تدخل هيلدا: "آه ولكنه يضئ الآن" (٨١٨) وتستمتع هيلدا المحبة للشمس فى حديقة سولنيس: "آه تستطيعين أن تجلسى وتستمتعى بالشمس هنا. مثل القطعة" (٨٤١) . ويتوسل سولنيس لهيلدا بأن تبقى معه - "إننى حى مقيد بالموتى. (وفى بؤس) أنا - أنا الذى لا أستطيع أن أحيا بدون البهجة فى حياتى!" (٨٤٢) يحتكم إلى أعرق قناعاتها. وتتأمل هى فى سخافة فكرة التضحية بالذات "ألا يجرؤ المرء على تحقيق سعادته لأنك تعلم بأن هناك شخصاً آخر يقف فى طريقك" (٨٤٦). ويذكر سولنيس هيلدا مداهاً بحبها "لروح الفايكنج" ولأنها تريد أن تحسم الأمر لصالحه، تسأله : "والأخرى؟ قل لى ماذا كانت ؟" ويُحسم الأمر عندما يستشهد سولنيس بنظرية هيلدا حول المدلل الصحيح للحياة - "ضميراً قاسياً" . "وتبض بالحياة مرة أخرى" وهى

تلقى بعقبة الزوجة المعذبة جانبًا وتقدم لسولنيس تصميمًا للحياة مبنياً على
مكوني السعادة عند أوزولد : Oswald متعة الحياة ومتعة العمل : "نحن الاثنان
سنعمل معاً. وبهذا الشكل سنبنى أجمل وأروع شئ في العالم" (٨٤٨) .

- ومثل حلم هيورديز Hiordis بالحياة مع سيجارد Sigard وحلم ربيكا
بالحياة مع روزمير، فإن رؤية هيلدا للحياة المتوائمة هو في اتحاد الحب مع
العمل. ولكن بينما تطمح ربيكا وهيورديز للسعادة والعمل في العالم ومن أجله.
فإن مملكة السعادة التي تطمح لها هيلدا تقع في عالم آخر. فإن "أجمل وأروع
الأشياء" التي ستبنيها هي وسولنيس ليست مجرد "قلعة" فمن ذا الذي قد سمع
بمملكة بدون قلعة ! (٨٤٧) وإنما "قلعة في الهواء" (٨٤٨) معزولة عن العالم
"عالية للغاية - وخالية من كل الجوانب" وسيكون لقلعة العاشقين برجاً عالياً يطل
منه ساكنوه على "الآخرين" (٨٤٧) . وكامرأة تنتمي إلى قصة بطولية وتوبخ
زوجها على جبنه تقوم هيلدا بتعتيم ضعف سولنيس الجسدي والأخلاقي وهي
تحدث : "باستهزاء" عن "ضميره المترنح" الذي سيمنعه من تشييد القلعة (٨٤٨) .
وكان رده هو أنه سيلتزم بها إلى الأبد : "منذ هذا اليوم فصاعداً، سنبنى سوياً يا
هيلدا". ويجيب على سؤالها المتشكك : "قلعة حقيقية في الهواء؟" بأن يقول :
"نعم. قلعة بأساسات ثابتة وقوية" . ولكن سولنيس "رجل الفكرة"، الذي لم يكن
أبداً مهندساً معمارياً، لم يفهم الأساسات أبداً ولهذا كان يحتاج عائلة بروفثيك
"لحساب الإجهاد" وكل تفاصيل العمل اللعينة (٧٩٦) ويبدو أن نفاذ صبر
سولنيس في مراحل العمل الأولى يجعله البناء المثالي "قلعة الهواء" التي تريدها

هيلدا، حيث ستبقى العاطفة، وإن روضت، وسيندمج المادى والمعنوى فى أرض خاصة ومثالية لهما معاً.

- وفى المشهد الأخير بين هيلدا وسولنيس يرتفع البناء العظيم برؤيتهما الرومانسية إلى حالة غيبية، ولأنه الآن مرتبطاً تماماً بهيلدا وواثق من قوتها على تجديد حياته فإن سولنيس يكشف لها عن أهم معنى للحريق. لقد كانت مشيئة الله أن يحترق المنزل ويموت الأطفال حتى يستطيع سولنيس أن "يمجد عظمتة" عن طريق بناء الكنائس (٨٥٤). ولقد تمرد سولنيس ضد الإله على قمة برج كنيسة ليسانجر، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى تمكن فيها من هزيمة شعور بالدوار: "اسمعى أيها الإله القادر ! منذ هذا اليوم فصاعداً ، سأكون صانعاً حراً، حراً فى مملكتى كما أنت حرٌّ فى مملكتك"، وحقيقة أن سولنيس يعتبر نفسه على قدم المساواة مع الله تخلب لب هيلدا التى تفهم الآن دلالة ما سمعته كان هذا هو الغناء الذى سمعته فى الهواء ! (٨٥٥) . وظن سولنيس الذى يشبه الآن بروميثيوس أنه قد انتصر فى المعركة، ومن وقتها لم يبن أية كنائس وإنما مجرد "منازل للبشر" . ولكن "طاحونته استمرت فى العمل" حيث اكتشف سولنيس أن المباني المدنية التى شيدها لا قيمة لها : "إن البشر لا يعرفون كيف يستخدمون بيوتهم ليكونوا سعداء فيها". والآن، وعن طريق هيلدا، فإن سولنيس يفهم "الشئ الوحيد الذى يمكن للبشر أن يكونوا سعداء فيه" وهو قلعة هيلدا، ولكن طاحونة الله تستمر فى العمل حيث تطالب هيلدا باختبار : "إذن دعنى أراك عالياً وحرّاً فى الأعلى هناك ! وترفض الحقيقة التى يحملها سولنيس

الحزين. آه هيلدا - إنتى لا أستطيع القيام بذلك كل يوم - ولكنها تصر بعاطفة قوية "ولكننى أريدك أن تفعل ذلك . أريد ذلك ! (وتتوسل إليه) لمرة أخرى فقط أيها البناء العظيم ! افعل المستحيل ثانية !" (٨٥٥ - ٥٦) . وفى حوارهما الأخير والذي يشبه لحناً ثنائياً من أوبرا رومانسية، يمارس سولنيس وهيلدا نوعاً من المشاركة الصوفية وهو يصف كيف سيشرح إلى الله اكتمال مملكة هيلدا :

سولنيس:

سأبنيها مع أميرة أحبها.

هيلدا:

آه . أخبره بهذا . أخبره.

سولنيس:

نعم ثم سأقول له : سأهبط الآن وألقى ذراعى حولها وأقبلها.

هيلدا:

مرات عديدة ! قل ذلك !

سولنيس:

سأقول مرات ومرات ومرات.

هيلدا:

ثم - ٩

سولنيس:

ثم سألوح بقبعتي فى الهواء - وأهبط إلى الأرض هنا - وافعل كما قلت
(٨٥٦) .

- ويؤدى سولنيس ذلك السيناريو السحري كله ما عدا الجزء الأخير فهو
"يهبط إلى الأرض" ولكن ليس ليقبل أميرته وإنما ليلقى حتفه حيث إنه عندما
يصل إلى قمة البرج ويلوح بقبعته فى انتصار فإن نفس "الشيطانة الصغيرة التى
ترتدى الأبيض" (٨٠٥) والتى ظلت تلوح له منذ عشر سنوات تعيش تجربتها
المثيرة مرة أخرى، فتختطف هيلدا شال آلين وتلوح به كما لو كانت تلوح بعلم وهى
تقتبس آخر كلمات المسيح على الصليب "... الآن، الآن انتهى الأمر!" (٨٥٩) وفى
عقيدة هيلدا الخاصة فإن إلهها الوثنى قد قام بصعوده الأخير.

- وفى نهاية المسرحية تقف هيلدا المنتقمة جنباً إلى جنب مع راجنار، ولكن
ليس "كشابة ضد شاب" كما كان يأمل سولنيس وإنما "شابة مع شاب"، وتصبح
القوة النسائية التى جددت القوى الخائرة للرجل العجوز هى أيضاً سبب موته،
ويبدو استغراقها فى انتصارها المسعور انتهاكا صارخاً لرأسه المسحوق. إلا أن
هيلدا ترى صعود سولنيس القاتل بشكل مختلف عن راجنار وتهمل تحليله المبتذل
- "واذن - ومع كل ذلك - فهو لم يستطع أن يفعلها" وترى هيلدا الأمر بشكل
معاكس: "ولكنه صعد إلى القمة ولقد سمعت موسيقى الهارب فى الهواء" (٨٦٠)
لقد كانت تجربة هيلدا فى غاية الإثارة حتى أنها كان لابد أن تعيشها مرة أخرى:

"وتلوح بالشال لأعلى وتصيح بانفعال صارخ. بنائى . بنائى العظيم!" ومثل سلفها الساحرة، لقد أسرت هيلدا البطل المسحور وقادته إلى المرتفعات حيث سيسعدّها إلى الأبد ولكن صرخة هيلدا الأخيرة "بنائى . بنائى العظيم!" لا تعنى أنها قد حصلت عليه وإنما أنه قد حقق رؤيتها له.

- لقد نظر إيسن إلى حب بطله لشابة صغيرة بمنظور متعجب يحمل بعضاً من الشك. وتصر نهاية مسرحيته على وجود جانبى "الشتاء والصيف" لهذه العلاقة حيث يؤدى سولنيس عملاً يدل على الشهامة المطلقة ويموت ليرضى صرخات امرأة شابة. ولكن عنصر القصة الخرافية لا يلقى الحكاية الرومانسية التى تحاكيها، وهذا النوع من التوتر هو الذى يعطى مسرحية إيسن قوتها وطابعها العجيب. ويقول مبتكر شخصية سولنيس "هل كان الأمر بذلك الجنون لو أنه قد فقد حياته ليحقق سعادته ويحققها الآن لأول مرة؟".

الفصل الحادى عشر

النساء اللاتى يعيشن من أجل الحب

قانون التغيير عند ريتا أولمرز: إيولف الصغير

ريتا:

إننى فقط أهتم بك لا بك فقط فى هذا العالم بأجمعه لا أنت - أنت - أنت
فقط لا إيولف الصغير، الفصل الأول (٨٨٧) .

ريتا:

ولكن هل يمكن أن تخمن ما سوف أفعله - بعدما يكون قد رحل إيولف
الصغير، الفصل الثالث (٩٢٣) .

- لقد أتبع إيسن معلم البناء بدراما أخرى عن رجل تحركه مهنته ومنقسم بين
امراتين متناقضتين. ولكن فى إيولف الصغير، تتلاشى مركزية الرجل لكى تفسح
الطريق أمام إحدى النساء، ويأتى مثلث الحب بعد عملية تحولها. ويشكل
الخطاب اللغوى الجدلى فى الفصل الثالث من بيت الدمية الأساس فى الحالة
غير الجدلية لإيولف الصغير عندما تحطم بطلة الرواية ريتا أولمرز نموذج حياتها
الذى يتركز حول زوجها. وفى النهاية فإن ريتا هى التى تعلم زوجها، الفيلسوف
الأخلاقى، معنى مهنته الخاصة.

وتفتتح مسرحية إيلوف الصغير بمشهد عن تنافس غير معترف به بين امرأتين يعتبر نفس الرجل هو السبب الذي تعيشان من أجله. وتؤدي ريتا أولمرز المهمة الزوجية في تفريغ حقيبة زوجها عندما تفاجأ بزيارة من أخت زوجها غير الشقيقة آستا ويتضح انزلاق المحادثة الدمثة. وتتساءل ريتا عما إذا كانت آستا. قد قابلت "صديقاً خاصاً" (٨٦٨) ، عامل بناء الطريق ببورجهيم Borgheim، ويبين رد آستا المستفز أن قلبها لا يتعلق ببورجهيم . ولأن ريتا متشوقة إلى آستا لكي تعثر على رجل يعتبر شيئاً مفهوماً طبقاً لرد فعل أخت زوجها على خبر عودة أخيها للمنزل: "ماذا ! ألفريد في البيت؟" وهكذا تشعر آستا بأنها قريبة من أخيها لدرجة أنها تعلق سبب زيارتها من خلال مراسلتها التي تتسم بتوارد الخواطر : "هذا هو ما دفعني للمجيئ هنا" وبسرعة تمهد ريتا لاتصالها؛ بعد أن سمعت بمجيئ زوجها قبل وصوله بساعة، "إنه لشئ سار أن يعود بهذه الطريقة". وتكشف آستا عن قلق مفرد - أليس مكتئباً ؟ ... أو حتى متعب قليلاً ؟ وحينئذ فإن هواء الجبل قد يكون رطباً أكثر من اللازم بالنسبة له" - بينما تكشف ريتا عن ارتباط زائد : "آه ولكن كم شعرت بالضيق بدون ألفريد ! وكم شعرت بالفراغ وكأنني في صحراء ! أوه لقد كان المنزل يشبه قبراً مفتوحاً" (٨٦٩) . وتعتبر آستا مشاعر ريتا غير منطقية - "والآن، حقاً كم مر من الوقت - ستة أو سبعة أسابيع؟" وتعلق بأنه كان الوقت المناسب الذي هرب فيه ألفريد، وفي الحقيقة فإنه كان عليه أن يقوم برحلة في الهواء الطلق كل صيف". وتعرف آستا ما الذي يحتاجه ألفريد : أمر سنوي من ريتا. وتعرف أيضاً ما هو الأفضل لإيلوف ابن

ريتا والفريد ذى التسع سنوات : فهو يقرأ كثيرا، تخبر أمه وتحثها على فعل شئ ما بخصوص هذا الأمر.

- ولأن ريتا لديها سبب جيد لكى تفيظ أخت زوجها فهذا يتضح عندما يظهر هدف إعجابهما الواحد. والحرارة فى تحية ألفريد أولمرز - "آستا ! عزيزتى آستا! ها أنا هنا بالفعل ! ويا له من شئ رائع أن أراك سريعا!" (٨٧٠) . تتوافق هذه التحية مع استجابة آستا على خبر عودته للمنزل. وآستا هى حليف ألفريد فى كتابة رائعته الأدبية المسئولية الإنسانية، والتى كانت متأكدة من أنها "سوف تكتب نفسها بطريقة عملية" "لو أن ألفريد استطاع الهروب" وتعتبر ريتا المسئولية الإنسانية عدوتها لأن ألفريد يقضى أيامه ولياليه فى كتابتها.

- وعندما يعلن ألفريد أنه قد هجر كتابه من أجل "واجبات أكثر علوا" ريتا تمسك بيده (٨٨٢) . ولكنها لم تكن ريتا ولكن أفكار إيولف" كما يفسر ألفريد، هى التى قادتته إلى قراره. وسوف يضحى بكتابه لكى يكرس نفسه لتربية ابنه المقعد، والذى تحت وصايته سوف يتحول إلى رجل كامل العقل والأخلاق. "أريد المساعدة فى نمو كل النبل الذى بداخله حتى يزدهر ويثمر. وسوف أفعل ما هو أكثر. فسوف أساعده على أن يوفق بين أحلامه وبين قدراته". وتوحى لغة ألفريد المفخمة وتصويره لنفسه كمعلم لابنه بالانغماس فى الذات ؛ ويعلق نورثام Northam "ونحن نشاهد ألفريد وهو يذرع المكان جيئة وذهابا تحت نظر نسائه

المعجبات، يبدو الأمر كما لو كان عملاً من استعراض النفس الخاص، الديك بين الدجاج" (N ١٩٢).

وبعد أن سمعت المبالغة في بلاغة زوجها، تسأله ريتا، "ألا تستطيع أن تعمل لنفسك ولإيولف؟" (٨٨٢)، بينما يجعل إعجاب آستا غير المشروط نحو ألفريد تتقمص عاطفياً بشكل تام : "يا له من صراع شاق لأبد وأن تكون قد خضته" (٨٨٣). ويلخص ألفريد : "ليس بوسعى أن أقسم نفسى بين ندائين. ولكننى سوف أتحمل المسؤولية الإنسانية طوال حياتى". وبعد أن أخذ يد زوجته وأخته، يعلن عن دورهما كمرافقتين مساعدين له فى مشروعه، ولكن ترفض ريتا فى مرارة المشاركة مع آستا : "مع كلينا. حينئذ بوسعك أن تقسم نفسك" (٨٨٣) .

- وبينما يصطدم ألفريد بفكرة أن آستا هى غريمة ريتا، فإن ريتا تعلم بذلك. وتردد ألفريد فى جعل أخته غير الشقيقة تتزوج بورجهيم يدفع ريتا لان تصرخ وتصيح لماذا هى نفسها تريد ذلك : "لأنه عندئذ سوف تضطر لأن ترحل معه، بعيداً" (٨٨٧) . وتثير دهشته ألفريد الساذجة - "تريدين أن تتخلصى من آستالا" - تثير ريتا وتجعلها تعبر عن خوفها الحقيقى: "نعم لأننى فى النهاية سوف تكون لى وحدى". ولأنها بالفعل كانت تعاني من الرفض الذى كانت تتشكك فيه "أوه، ألفريد، ألفريد - لا أستطيع أن أتركك ترحل". ويرفض ألفريد عاطفية زوجته بنفس الجدلية التى استخدمتها آستا فى وقت سابق - "ولكن يا عزيزتى ريتا - كونى عاقلة". وهو حكم يدفع ريتا إلى الإعلان : "إننى فقط أهتم بك ! فقط بك

أنت فى هذا العالم بأجمعه ! (ترمى ذراعيها مرة أخرى حول رقبته). أنت - أنت -
- فقط أنت! (٨٨٧) .

- إن استحواذ ريتا المذعور يأتى من فهمها بأن اختيار ألفريد للعيش من أجل
إيولف يشير إلى رفضه الجنسي لها. ويعد أن نظرت إلى زوجها "بعينين لامعتين"
تخبره : "أوه لو أنك قد علمت كم أكرهك - ! ... نعم - عندما كنت تجلس هناك
بنفسك وتتأمل عملك - حتى وقت متأخر، متأخر فى الليل" (٨٨٧) . وهى
تحارب من أجل هويتها الجنسية : "لا يمكننى الاستمرار هنا، فقط مجرد كونى
أم لإيولف. مجرد أم فقط ولاشئ أكثر، أخبرك بأننى لن ولا أستطيع !" (٨٨٩) .
ومعبرا عن نظرية الجنس الأنثوى الطبيعى والتى جادل فرويد بشأنها فيما بعد !
يزعم ألفريد بأن الأمومة لابد أن تشبع ريتا ، متجنبًا علاقتهما الجنسية فى
إجابته على إعلانها بأنها تريد أن تكون كل شئ بالنسبة له : "ولكنك أنت كذلك،
يا ريتا. من خلال طفلنا-" وريتا التى ذكرت ألفريد بأنها قد حملت فى إيولف من
أجله، تبتهج : "أوه يا له من تدفق عاطفى! هذا كل شئ" ويعلن ألفريد "وكنى
مولعة جدًا بإيولف من قبل" كما لو أن عاطفة الأم نحو ابنها كانت بديلاً عن
الحب الجنسي. وترد ريتا بأنها كانت تشفق على إيولف لأن ألفريد "بالكاد كان
يعطيه اهتماماً ثانوياً"؛ وسوف تكون مهمة ألفريد الجديدة أكثر سوءاً بالنسبة
لإيولف من إهماله السابق لان كل اهتمام ألفريد سوف يتركز الآن على شئ أكثر
من "مجرد كتاب؛ فهو بشر" (٨٨٨) . وعندما يكرر ألفريد القول بأن "مهمته العليا
جداً" هى أن يكون أباً حقيقياً لإيولف (٨٨٩) ، ترفض ريتا دور زوجها ودورها

هى فى الثالث المنزلى الجديد : "وبالنسبة لى ؟ ماذا سوف تكون بالنسبة لى؟"
ويجيب ألفريد - "سوف أستمر فى حبى لك - من أعماق روحى" - بجانب
الموضوع : "لا أكثر بأعماق روحك. إنتى أريدك - أريد كل جزء منك - بنفس
الطريقة التى امتلكتك بها فى الأسابيع الأولى الجميلة". وقد قضى وصف ريتا
المريز عن الأمسية السابقة، وهو جهد مقدر عليه إحياء العاطفة - قضى على
ذكريات الأيام الأولى من زواجها. ومع شعرها المعطر والمنسدل، رحبت بزواجها
فى البيت من خلال الشمبانيا بعد أن غاب عنها لأسابيع طويلة، ولكن عندما
بدأت تخلع ملابسها، تحدث فقط عن إيولف. وكان مهتما بشكل خاص بعملية
الهضم عند الطفل. وبعد أن رقدت ممددة على الكنب، تقول ريتا : "إن الشمبانيا
كانت هناك ولكنك لم تقترب منها". ويرد ألفريد بصوت أجش : "لا، لم أقترب
منها" (١٩٠) .

- ويحاول ألفريد أن يبرر عدم اكترائه الجنسى بإضفاء الشكل الطبيعى عليه:
"ولكن يا عزيزتى ريتا - البشر يتغيرون بمرور السنين - ونحن مضطرون لذلك
أيضا - قبل كل فرد آخر" (١٩١) . غير أن ريتا تبعد نفسها عن معايير ألفريد؛
وقد أحست بالذل الشديد، تهدد زوجها : "أوه، إنك لا تعلم ما الذى يمكن أن
يكون قد تحرك فى نفسى ... إذا ما اكتشفت ذات يوم أنك لم تعد تكثر بى"
وفى غضبها مثل الزوجة المخطئة لزوج منحرف ، لا تلوم ريتا الرجل ولكن
الشخص الذى حل محلها فى قلبه : "ترى! فى اللحظة التى تذكر فيها اسم
إيولف، تضعف ويرتفع صوتك" (١٩٢) . وبعد أن لوحت بقبضة يدها "فإنها

تفري على التمنى" وترفض أن تكمل عبارتها ولكن من الواضح أنها تعنى "أن إيولف لم يكن قد وجد" وهى تعلم أن ملاحظتها وضيعة ومخيفة وبها تصور استبعادها من اللوم : "لو أنتى تافهة وشريرة ، يا ألفريد، فهذا من فعلك" (٨٩٣). غير أن صيحات صادرة من الشاطئ تجعل مشاجرة عائلة أولمرز بلا مبرر، فقد غرق الطفل بينما كان والداه يتناطحان بشأنه.

- ونهضت وهى ترتدى ألوان الحجيم بـ "ردائها الخارجى الأسود ذى القلنسوة" و"المظلة الحمراء" (٨٧٤) ، تظهر "الزوجة الفأرة" نذيرة الشؤم والتى تفوى إيولف بالنزول إلى المياه وكأنها مزيج رائع من الشر والموت. وهى أيضا امرأة حقيقية باسم الذئب. وقد تم التقليل من شخصيتها المزدوجة فى تعجب إيولف إذا ما أصبحت الآنسة وولف شخصا مسخ ذئب فى الليل. وقد تحولت المرأة المغوية إلى شخص يبيد، الزوجة الفأرة التى أغوت ذات مرة الرجال، ولكن الآن حشرة طفيلية. وتعلق المرأة العجوز بأن لعبة الإغواء تضعف من قوتك (٨٧٦). كانت تعمل بمفردها ، ولكن الآن وقد أصبحت ضعيفة فى قوتها فإنها تساعد من قبل شخصا أسود وكلبى "رجل كلبى" والذى يرقد فى حقيبة سوداء عندما لا يعمل. وتعليل الزوجة الفأرة عن كيفية أنها والرجل الكلبى يفويان كل الفئران والفئران الصغيرة الوليدة بالنزول إلى المياه يستهوى ويخيف إيولف. "لن أذهب إلى هناك أبدا، يا عمتى" (٨٧٥) ، ولكنه سوف يذهب وأبعد من ذلك عندما يجرفه التيار وراء الجزر إلى البحر.

- والزوجة الفأرة كما وصفها بارى جاكوب Jacobs هي "تحريف وحشى لريتّا" والتي تتقاسم "رغبتها المتوحشة لكن تكون الموضوع الوحيد لإخلاص حبيبها" ("إيولف الصغير لإيسن" ٦٠٦) . ومع مناغاتها لـ "المخلوقات الصغيرة الجميلة" التي أغوتها، تشرح الزوجة الفأرة كيف تعمل هي والرجل الكلبى (٨٧٥). وتصل براعة روايتها إلى نهايتها، فى تحليل الهدف الرئيسى لحياتها العملية الأولى وحبها الحقيقى "غير المخلص والتي أغوته" بالنزول إلى أسفل مع كل الفئران" (٨٧٧ - ٨٧٨) . ويجسد غضبها ضد خائن شبابها كل حب ريتّا وكراهيتها المستنفذة نحو ألفريد وفى إبعاد إيولف وفى تحقيق رغبة ريتّا غير المعلنة وتصبح الزوجة صورة متوحشة لامرأة تعيش من أجل الحب "أنت - أنت - فقط أنت" (٨٨٧) .

- وكما أن الزوجة الفأرة تجسد ريتّا، فإن إيولف يجسد على سبيل السخرية ألفريد . ويدخل الأب والابن المسرحية معاً، ويأخذ ألفريد الولد المعاق من يده . أما إيولف الذى "فقد كثيراً من وزنه ويبدو مريضاً" هو صورة كاريكاتورية مصفرة من الجد "ضعيف البنية" وهو إلى جانبه (٨٧٠) . وإصرار إيولف على ارتداء زى خاص وخطته فى أن يصبح جندياً يجسدان مؤامرة أبيه الكبرى لى يمنع قراءته ويحوّله إلى "ولد خلوى حقيقى" (٨٨٦) . وممرراً يده على شعر ابنه يعلق ألفريد على عمل حياته المهجور : "سوف يكون هناك شخص ما يأتى فى الوقت المناسب ويؤدى العمل بشكل أفضل" (٨٧١) . ويمثل ضعف يولف وكساحه بشكل رمزى ضعف برات القبيح فى بيرجينت، مثلما تشرح المرأة التى ترتدى

الملابس الخضراء لوالد برات بير " ... إنه كسيح/ فى ساقه مثلما أنت كسيح فى تفكيرك" (٧٨) . ويعتبر عدم مقدرة ابن ألفريد علامة على عدم مقدرته هو ، الضعف الأساسى والذي يجعله يضيف عقلانية على رفضه لزوجته وترك كتابه كإجراء ضرورى فى حياته الجديدة "المسئولة إنسانيا".

- ومثلما يضع ريتا فى مرتبة ثانية بعد إيولف حينما كان يعيش الولد، فإن بعد موته يتجنب ألفريد ريتا لكى يبحث عن العزاء فى آستا، إيولف الأول من إبداعه. وحيث إن ألفريد كان يشعر بخيبة الأمل لأن آستا لم تولد ولدا، فإن أخته الصغيرة كانت ترتدى ملابس ألفريد القديمة وأصبحت "إيولف". ويعيد ألفريد وآستا خلق وجود ريتا السابق، "زمن جميل بالفعل" هكذا تصفه آستا، عندما كان كلاهما "بمفردهما" (٨٩٩) . وعلى الرغم من أنها تصف لعبتهما القديمة بأنها "صبيانية"، فإن آستا تنضم إلى ألفريد فى استرجاع ذكريات ملابسها الخاصة : "البلوزة الزرقاء وبنطلون الركبة" (٩٠٠) . ولأن آستا قد أجبرت على ارتداء ملابس الأولاد لأن ألفريد كان يشعر بالخجل من أنه ليس له أخ لا يمكن أن يكون حقيقيا، حيث إنه "يبدو شيئا غير مناسب فى الموقف" كما أشار إلى ذلك نورثام Northam (N 197) ، لأن لعبة إيولف كانت تمارس، كما تعلق آستا "فقط عندما كنا فى المنزل بمفردنا" (٩٠٠) وهكذا لم تجنب ألفريد الحرج. وقد فسرت أمنية ألفريد بأن تخفى آستا الرغبة الجنسية لديها على أنه رفض منه بالاعتراف برغبته الجنسية نحوها. وقد تم تعزيز منع زنا المحارم من خلال الملابس بصفة وقائية. ولكن ربما يكون ألفريد قد طلب من آستا أن ترتدى

ملابسه لأنه كان يجب أن يرى فتى "مرتديا الملابس ومتجولا". وهل انعزال حياتهما مع سن آستا الصغير وإعجابها بجمالان فانتازيا الشواذ جنسيا ممكناً ؟ وفى أى الأحوال ولو أن أى جنس مستتر قد مثل من خلال الملابس المغاير، فقد كان متخفياً من خلال ملابس الأحد اللطيفة" التى كانت آستا ترتديها. ومهما كانت تمثل بالنسبة لألفريد ، فإن إيولف كان الأخ الأصغر العابد، نسخة مصفرة من ألفريد. ويعتبر "إيولف الصغير"، كما كان ألفريد يطلق على الأخت الولد الصغيرة، هو نسخة أولية ممن سيصبح عليه إيولف الصغير الميت لو أنه قد عاش : إبداع ألفريد، "إنجاز سلالة عائلتنا" (٨٨٢ - ٨٨٣).

- وقد لاحظ المعلقون على إيولف الصغير الفرق الكبير بين رد فعل ألفريد وريتا الأول على وفاة ابنهما. فألفريد يتذبذب بين التأمل الفلسفى حول نظام الكون مما يطلق عليه نورثام "الأنانية المهانة" بينما ريتا وهى تشعر بالموت فى نبضاتها تحزن على الولد وعلى ألفريد وعلى نفسها. ويرقد إيولف ألفريد تحت الماء وعيناه مفتوحتان، وتقع ريتا أسيرة للعينين المفتوحتين الكبيرتين" (٩٠٦) واللتين تشيران إلى تهمة دائمة وكلام يتعذر تغييره. "نهاراً وليلاً سوف أراه بالطريقة التى كان يرقد بها أسفل هناك". ومثل جينا فى البطة البرية فإن ريتا "تنظر إلى الطفل"، ومثل جالمر، يفكر ألفريد فيما يعنى الطفل بالنسبة له.

- وبعد أن أتعبها الحزن والذنب ، تبحث ريتا عن زوجها لكى يشاركها الموقف. ويتهمها زوجها بأنها كانت ترغب فى موت الطفل، وحيث إنها كانت أما غير

صالحة كان هو أبا صالحا لأنه "قد ضحى بالكتاب من أجل إيولف" (٩٠٨). ولم تترك ريتا خداع النفس هذا يمر بدون تحدٍ. وقد كان شك ألفريد في الذات هو الذى حرك قراره: "لقد بدأت تتشكك عما إذا كنت فعلا لديك مهمة كبرى تعيش من أجلها فى هذا الكون ... وأعتقد أنتى لم أكن كافية بالنسبة لك". ويعود ألفريد إلى تبريره بافتقاره إلى الرغبة الجنسية فى زوجته: "هذا هو قانون التغير يا ريتا". ويصر على أن خططله من أجل إيولف تتبع من رغبته فى أن يجعل ابنه سعيداً ، ولكن تضيف ريتا : "ولكن ليس هذا نابغاً من حبك له. انظر إلى نفسك. وواجه كل شئ أخفيته - بعيداً". ولأنها كانت أمينة لدرجة لم تستطيع معها أن تكرر زعمها بأن إيولف لم يعط نفسه لها بإخلاص لأن آستا وقفت فى طريقها، تعترف ريتا بمسئوليتها وتريد من ألفريد أن يعترف بمسئوليته "إننا لم نفز به لا أنا ولا أنت". (٩٠٩). غير أن ألفريد لا يرفض فقط أن يتقبل جزءاً من اللوم ، ولكن يضع اللوم كله على زوجته بسبب موت إيولف : "أنت التى تتحملين الذنب!" لأن الطفل النائم قد أزاح الوسادة وسقط من على المنضدة بينما كان ألفريد وريتا يمارسان الجنس "لقد شوه الطفل" هكذا يتفق مارتين ايسلين Esslin "لأن الأم قد أهملته بينما كانت منغمسة فى المعاشرة الجنسية". ولكن كما يلاحظ ويجاند، فإن إلقاء اللوم على ريتا ليس شيئاً أكثر من "القصة القديمة لآدم وحواء، مع آدم وهو يحاول أن ينقل اللوم كله على زوجته". (إيسن الحديث ٣٣٥). ويصر ألفريد على السيناريو الميلودراما عن الأم غير الصالحة والتى جاءت تغويه للداخل، ويعظ كيف أن ريتا "قد تركت ذلك الطفل العاجز لنفسه" وأتت لإغوائه ،

غير أن ريتا تشير إلى أنه كان هناك اثنان : "أوه ، دعنا نقول بدلا من ذلك أنك قد نسيت الطفل وكل شيء آخر" (٩٠٩) . ويضطر ألفريد للاعتراف بأنه كان شريكا - "نعم هذا حقيقى. لقد نسيت الطفل" - ولكن مع ذلك يستمر فى إلقاء اللوم عليها : "فى ذراعيك". لقد كانت الخطيئة الأصلية هى خطيئتها؛ مثل حواء، والتي جلبت الخطيئة والموت للعالم، فإن ريتا "قد وضعت علامة الموت على إيولف الصغير" (٩١٠) ، ولكن ريتا، على عكس ربيكا ويست لن تتلقى اللوم عن سقطة الرجل؛ وتثابر على رأيها : "أنت أيضاً ! أنت أيضاً" (٩١٠) .

- ويسمح ألفريد لريتا بالكلمة الأخيرة لأن الفيلسوف الأخلاقى شاهد فجأة معنى فى موت إيولف : "حكم عليك وعلى. الآن حصلنا على ما كنا نستحقه" وتقاسم الخطيئة مع ريتا يسمح لألفريد بتبرير عجزه الجنسى كضرورة أخلاقية: "لقد كان حبنا مثل النار الموقدة. ولكن الآن لابد أن ينطفئ" (٩١٣). وإضافته القاسية - "لقد كان بالفعل - فى أحدنا" - تجعل من جدله خدمة ذاتية. ويدعو ألفريد ريتا للانضمام إليه فى اتحاد للعذاب يقوم على ذنبهما المشترك وتأنيب الضمير" والذي فيه يرى "شيئاً ما مثل الميلاد مرة أخرى" (٩١٣).

- وتثور ريتا بسبب وعظ ألفريد الأخلاقى - "أوه ولادة مرة ثانية - من يهتم بذلك ! وتثور بسبب إمكانية وجود بلا جنس يقضى فى تمزيق الذات : "إننى إنسان تجرى الدماء فى عروقه ! ولا أتجول هنا نصف نائم - مع دماء سمك فى عروقى - (تلوح بقبضة يدها) وبعد ذلك تظل طوال حياتها حبيسة البؤس

والندم: سجينه مع شخص ما لم يعد لى" (٩١٣) . ولكن بعد ذلك تتعلم أن الفريد لم يكن أبدا لها. والعاطفة الأولى الكبيرة التي تريد أن تستردها، كما يشرح زوجها، أثارت فيه من الرعب أكثر من الرغبة. ولأنها كانت على علم بتردد زوجها الجنسي تتلقى ريتا هذا الاعتراف برياطة جأش. ولكنها تشعر أن الفريد قد ترك شيئاً ما وتجبره على الاعتراف بأنه أيضاً قد تزوجها من أجل ما قد أطلق عليه "الغابات الخضراء والذهبية" وهو لطف في التعبير من أجل مال وأراضى ريتا التي سمحت له بأن يسخر من ثروة زوجته ويستفيد منها في نفس الوقت. وتتألم ريتا من تأكيد الفريد على شكوك قد أخفتها ، ولكن تأتي حقيقة أسوأ في تبريره : "لقد جعلت آستا تفكر" (٩١٤) وترى ريتا الآن أن آستا فعلا هى التى جعلتنا نلتقى" وتستطيع ريتا الآن أن تقدم نظريتها المتعلقة بموت إيولف. وتذكر الفريد أنه قد أخبرها عن تسمية آستا "إيولف الصغير" أثناء "وقت جميل" عندما "أصبح إيولف الصغير الآخر قعيدا" ولم يكن عجز إيولف علاقة وعقاب على حب والديه الجنسي كما كان يريده الفريد، ولكن مؤشر وعقاب على زواج ريتا من أجل إيولف الصغير الآخر؛ ويعتبر موت إيولف انتقاماً بسبب زواج الفريد. ولا بد للفريد من الاعتراف بمنافسه في فلسفة أخلاقية : "جزاء" (٩١٤).

- ويستدير الفريد مرة أخرى إلى إيولف الأول من أجل العزاء؛ "لأنه قد تطهر ورفع من حياته مع زوجته، سوف يعود إلى البيت مرة أخرى" إلى الحياة البريئة التى كان يتقاسمها مع أخته: "ألم تكن مثل يوم مقدس من بدايته إلى نهايته؟"

(٩١٦). وتعلن آستا عن اكتشافها الحديث بأنها ليست ابنة والد ألفريد. وبعد أن يتغلب على دهشته، يستبعد ألفريد هذا الكلام لأنه لا يتصل بالموضوع، وبسرعة "ومع لمسة تحد" يسأل سؤالاً بلاغياً: "حسناً، هل يغير ذلك أى شئ فى علاقتنا؟ فى الأساس، لا" (٩١٧). ورد آستا - "يغير كل شئ" - هذا الرد بالطبع إعلان عن الحب. وبعد أن أختار إساءة الفهم يزعم ألفريد أن علاقتهما تظل "مقدسة" - وسوف تظل كذلك - والانجذاب الكبير بالنسبة لألفريد للحياة مع أخته هو أنه ليس مطلوباً منه أن يمارس الجنس معها.

- ومثل ريتا، عاشت آستا من أجل ألفريد، ولكن على العكس من ريتا، فإنها قد عاشت أيضاً من خلاله. وتطلب ريتا أن تكون سعيدة من أجل نفسها، وتجده آستا سعادتها فى سعادة ألفريد. وحكايتها لبورجهيم Borgheim عن حياتها مع أخيها تصف وجودها البديل. ولا يستطيع بورجهيم أن يتصور كم كان الأمر جميلاً، كما تقول آستا، ويذكر إنجازات ألفريد: "مثل الوقت الذى فيه أخذ ألفريد امتحاناته - وكان ترتيبه متقدماً، أو عندما بدأ يشق طريقه، وظيفة بعد وظيفة، فى مدرسة ما أو أخرى، أو عندما كان يكتب مقالة" (٩٢١). وقد عاش ألفريد وآستا مثل زوجين مثاليين فى مسرحية لينجستراند سيده من البحر؛ الرجل يعيش من أجل مهنته، والمرأة التى لم يكن لديها أى عمل، تتواءم تماماً مع تطلعاته وتجعل من نفسها دائماً شيئاً فى خياله؛ "إننى أنا التى قد شكلتها أنت"، كما تخبر آستا ألفريد (٩٠٢).

- ولابد أن تواجه آستا محاولة أخيرة قبل أن تغادر، ويرجوها ألفريد أن تبقى، ولكن شروطه الواضحة - "مع ريتا. معى . أخوك" - تجعلها "مصممة الآن" على الرحيل (٩٢٥) وتفهم أنها لو بقيت، فسوف ينتظر ألفريد أن تستمر فى دورها فى لعبة إيولف، الزوجان / الأخ / الأخت .

- ويعتبر قرار آستا الزواج من بورجهيم القوى، والذي يبنى الطرق والمغائر لألفريد المولع بالكتب، محاولة لدفن حبها نحو ألفريد من خلال علاقة مع رجل آخر. وعلى الرغم من أن آستا قد أخبرت بورجهيم أنها لو تزوجته ، فسوف ينال فقط "نصفها" (٩٢٣)، وما زال الرجل الذى تعجب به ولكن لا تحبه وأفضل من لا رجل على الإطلاق. وتتبادل آستا غير المستقلة الأخلاقيات مقابل الهندسة، رجل مقابل آخر تعيش من خلاله.

- وبينما تظل آستا هى نفسها، تتغير ريتا وقد كشف موت إيولف لها الحب الاستثنائى نحو ألفريد والذي جعلها تهمل ابنها. ونفس الذكاء الصادق والإحساس بالذات واللذان يسمحان لريتا برفض مادية زوجها لها، أولا "كام" وبعد ذلك "كمفوية مهلكة" يسمحان لها بمواجهة فشلها الأخلاقى ومحاولة افتدائه. وتتوسل إلى المرأة التى كانت تعتبرها غريمتها بأن تتضم إليها وألفريد بشرط أن تبين لها أن حاجتها إلى عاطفة ألفريد الكلية قد اختفت مع غيرتها : "أوه! آستا، إننى أتوسل إليك، ابقى هنا وساعدينا" (٩٢٥) . وتشعر بأنها تمر بتحول ما غريب، وتبحث عن معنى ما تستطيع أن تطلق عليه فقط "شيئاً ما

يتغير فى الآن" (٩٢٨) . وتقترح أن يستأنف ألفريد العمل فى المشروع الذى كانت تعتبره فى السابق عدوا لها - "إننى مستعدة لأن أشارك معك فى الكتاب" - وتعرض تقديم المساعدة له للعثور على طريقة يعيش بها (٩٢٩) .

- ويفكر ألفريد فى طريقة أخرى، والتي يشرحها من خلال فلسفة كونها من رحلاته فى الجبال. وهذا التفسير ، والذي يعتبر أحياناً عديم الصلة بالمسرحية، يتناقض مع رغبة ألفريد لكى يهرب من موت إيولف مع محاولة ريتا لمواجهة. ولأنه لم يستطيع عبور بحيرة كبيرة، حاول ألفريد أن يدور حولها من خلال الجبال. وعندما أقنع نفسه بأنه قد ضاع، مر بتجربة ابتهاج غريبة، وقد بدا الأمر كما لو أنه هو والموت "كانا يعيشان معاً" مثل صديقين حميمين يسافران سوياً" (٩٣٠ - ٩٣١). وألفريد (الذى يشبه روزمر يبدو وكأنه شاعر بالحنين إلى الوطن من أجل الفراغ الكبير) الآن يفكر ملياً فى الانضمام مرة أخرى إلى رفيقه فى المكان الذى فيه كل شئ كان يبدو طبيعياً وبسيطاً جداً". ويعتبر حل ألفريد هو الثالث فى استراتيجياته التى تنكر الحياة للتعایش مع موت ابنه : تمزيق الذات والكفارة، حياة مع أخته لا تخضع "لقانون التغيير" والآن الموت نفسه هو الطريق المسدود الذى ينهى كل المشكلات.

- وعلى الرغم من حزن ريتا بسبب قرار ألفريد الرحيل، إلا أن استجابتها له تتعارض مع خوفها السابق الذى لا تسيطر عليه عند التفكير فى فقدانه. ويعطيها ألفريد مشروعاً لكى تنجزه بعد رحيله، ويوجهها لكى تدمر المدينة

العشوائية التى تحتضن الأولاد الذين شاهدوا إيولف وهو يفرق : "أتركهم يفرقون كما تركوه يفرق" (٩٢٢) . ولكن ريتا كانت قد اتخذت خطة مضادة :

ريتا:

بمجرد ما تتركنى فإننى سوف أذهب إلى الشاطئ وأخذ هؤلاء الأطفال المساكين معى إلى هذا المنزل. كل هؤلاء الأولاد المشاكسين.

أولمرز:

ماذا سوف تفعلين بهم هنا ؟

ريتا:

أتعلم أن أحبهم (٩٢٣) .

- وبدلاً من انتقام ألفريد، سوف تحل ريتا الحب. وكما يلاحظ جاكوب، "إن التوازن المتقن الذى وضعه إبسن بين ريتا والزوجة الفأرة قد تم عكسه بشكل جيد بينما تغوى ريتا الأطفال على "ألا يموتوا ولكن على أن يعيشوا حياة أفضل" ("إيولف الصغير لإبسن" ٦١٢) . إن الزوجة الفأرة فى ريتا والتى تعيش من أجل العاطفة والانتقام. قد أفسحت الطريق أمام الذات الأخلاقية التى دفنتها تحت مطاردتها لألفريد. وبينما تلد ريتا إيولف لكى تدخل السرور على قلب زوجها، فإن تحولها والذى تمر به كشئ ما يلد" (٩٢٨) يجعلها تختار أمومتها الجديدة، وتحب الأولاد كما لو أنهم أولادى" (٩٢٣) .

- إن رد ألفريد الفورى على قرار زوجته - "إنتى لا أعرف شخصاً واحداً فى هذا العالم غير مستعد لشئ كهذا بدرجة أقل منك" (٩٣٣) - يذكرنا برد هيلمر على إعلان نورا بأنها راحلة. ولأن نورا لا تعلم شيئاً عن العالم فهى سوف تفشل، ولأن ريتا قد عاشت من أجل حب ألفريد، فهى لا تستطيع أن تتعلم كيف تحب الأطفال. كما أن رد ريتا. "وبعد ذلك فإننى مضطرة أن أعلم نفسى وأتدرب وأطور ذاتى" - يذكرنا برد نورا : "لا إنتى لا أعلم أى شئ عن العالم. ولكن الآن فإننى سوف ابدأ التعلم لأجل نفسى" (١٩٣) . ومثل نورا، فإن ريتا قد عاشت من أجل رجل، ومثلها أيضاً، تعترف بأخطائها. وعندما يعلق ألفريد بأن ريتا لا بد وأنها قد "تغيرت"، ترد : "حقاً ، يا ألفريد. إنك مهتم بهذا. لقد صنعت فراغاً فى داخلى. وسوف أحاول أن أملاه بشئ ما. شئ ما يأخذ شكل الحب" (٩٣٣) . ولأنها بلا عاطفة ، تتفق ريتا مع ملاحظة ألفريد التحذيرية بأن "ليس الحب هو الذى يقف خلف هذا : "لا ليس الحب، على الأقل ليس بعد" (٩٣٤) . غير أن ريتا قد اكتشفت أن لديها نفساً غير تلك التى لدى الرفيق الحسى ألفريد، "وتخبره فى شئ من عدم الثقة" بأنها اعتادت على الاستماع عندما هو وأستا كانا يتحدثان عن "المسئولية الإنسانية" والآن أريد أن أجرب ذاتى فى الاستمرار على تحملها - بطريقتى الخاصة" (٩٣٤) .

- وطريقة ريتا هى فعل الخير وليس الكتابة عنه، وفى تصنيفات براند فإن الرجل هو المثالى، والمرأة هى الواقعية، ومنطقة ألفريد هى الجبال. أما منطقة ريتا فهى أدنى من ذلك. وترتبط ريتا بالحب المؤقت، أما أولمرز فهو مرتبط

بالواجبات "العليا". وبعد أن وجد تناقضا أساسيًا هنا، يكتب ويجاند بأن المسرحية "تقدم أساسا جميلا للتعميم بالإنسان وهو داخل سترة نجاة الأيديولوجية، وغير قادر على الهروب، في حكمه على السلوك، من معايير عامة يكون بلا ميزات بالنسبة للمرأة، والتي تستغنى عن الاستنتاج المجرد، والأيديولوجية والمضمون لكى تؤسس سلوكها على دعوة دوافع محددة" (إبسن الحديث ٢٥٠). وهذا التحليل يعكس الرواية الأيديولوجية القديمة: المرأة تعادل الطبيعة، والرجل العقل، والمرأة مشاعر، والرجل منطق. غير أن إبسن يفجر هذه التصنيفات المتعلقة بالجنس بقوة فى إيولف الصغير كما هو الحال فى البطة البرية. وعقل ريتا الناقد والذي من بداية المسرحية إلى النهاية يجعلها تحط من أوضاع زوجها، يسمح لها أيضاً بأن تحلل فشلها الأخلاقى. وهى تتصرف ليس بسبب الدوافع، ولكن انطلاقاً من منطق مدروس. وامرأة المنزل هى التى تطبق عمليا المعايير العامة للمسئولية الإنسانية. وبينما تحاول ريتا أن تفوز "بالمغفرة من تلك العيون المفتوحة الكبيرة" (٩٣٥)، فإن عينا إيولف تصبحان عيون كل الأطفال، بما فيهم الأولاد الذين شاهدوه وهو يفرق، حيث إن المسئولية الإنسانية تعنى الاهتمام بأطفال الأناس الآخرين وأيضاً بأطفال الفرد ذاته.

- وفى إيولف الصغير كما هو الحال فى كاتالين، والفايكينج فى هيلجلاند وروزمرشولم ومعلم البناء، فإن المرأة العاطفية تحرك الرجل نحو عمله. غير أن إيولف الصغير انفصلت عن ما سبقها حيث إن المرأة هى التى تختار المهنة ويتبعها الرجل. وبعد أن أغواه جمال ريتا، يفرى الفيلسوف الأخلاقى الآن من

خلال طيبتها. ويسأل : "هل بإمكانى أن أنضم إليك ؟ وأن أساعدك يا ريتا؟" (٩٣٥). وسوف تحتفظ ريتا بزوجها على أية حال، ولكن بشروط تختلف تماما عن تلك الشروط التى كانت تصر عليها فى السابق.

- لقد كان ينظر دائماً إلى نهاية إيولف الصغير على أنها تمتلئ بالمشكلات حيث إن "النهاية السعيدة ليس لها أساس كافٍ فى تصوير الشخصية". ولقد وجد المعلقون أنه من الصعب القبول بالجدية الأخلاقية لامرأة جنسية ومنح ألفريد الضعيف الإرادة لإنجاز مشروع ريتا. ولكن الزعم بأن إبسن كان ينظر إلى نهاية المسرحية على أنها "سعيدة" معناه تجاهل الموقف الدرامى - حياة شخصية متبعثرة - والنص المظلل بعناية. "دعنا نرى إذا لم يكن بوسع النجاة" هكذا يقول ألفريد فى صوت منخفض. وترد ريتا "دعنا نحاول يا ألفريد" (٩٣٥). ويذهب ألفريد لكى يرفع العلم من عند منتصف عمود الحداد إلى أعلى الطرف فوق الخليج البحرى حيث غرق إيولف، وبعد ذلك يعود إلى جانب زوجته. "هنا يوم عمل شاق ينتظرنا، يا ريتا" (٩٣٥) .

- وقد سُمى إيولف الصغير باسم الولد الصغير الذى يظهر لفترة قصيرة فقط لكى يختفى حيث إنه فى النهاية يكون فهم موت طفلهما هو الذى ينجزه والده ووالدته. وكان إيولف يعلم لماذا كان الأولاد يوبخونه على عرجه. "من المحتمل أنهم غيرون منى. وأنت تعلم يا أبى أنهم فقراء جداً لدرجة أنهم يسيرون وهم حفاة الأقدام" (٨٧٤) . وبعد أن فاجأه قرار ريتا لمساعدة الأولاد ، يعترف ألفريد "فى الحقيقة إننا لم نفعل الكثير من أجل هؤلاء المساكين

هناك.... ولذا فالأمر بالكاد يثير الدهشة ربما أنهم لم يخاطبوا بحياتهم من أجل إنقاذ إيولف" (٩٣١) . تضيف ريتا : "لو أنك فكرت يا ألفريد - فهل أنت متأكد أننا كنا سنخاطر بحياتنا ؟" ويعترف الزوج والزوجة بعدم اكتراثهم بالناس الذين أغلقا عيونهما عنهما . "ليس هناك أى سعادة فى هذه الأسطر" هكذا يكتب أرنولد وينشتين .

- ويجسد مشروع ريتا وألفريد "قانون التغير" عند ريتا وليس عند ألفريد . ومثل كل الأنشطة والتي لا تتلاشى ولكن تحفظ نفسها فى شكل متغير، فإن حيوية وقوة ريتا والتي تركزت فى السابق على عاطفتها، يعبران الآن عن نفسيهما كمقدرة على مواجهة الفشل الأخلاقى والاستعداد لإيجاد طريقة يتعايشان معها . وقد كان التغير فى قانون ألفريد مجرد نهاية، يعكس الفكرة القديمة بأنه لا شئ يدوم إلى الأبد . ويعتبر قانون ريتا تأكيداً للحياة، وليس تغييراً مثل موت شئ ما، ولكن كتحول . وتقود ريتا ألفريد نحو رؤية حياة تشبه الصراع وتتكون من مراحل، متطورة وديوية . وتفتتح المسرحية على ريتا "وهى تمتلئ حيوية" وترتدى فستاناً ملوناً زاهياً، وتأخذ حماماً تحت أشعة الشمس الدافئة" (٨٦٧) . وتنتهى المسرحية بريتا فى ملابس الحداد تلفظها ظلمة آخر الليل، ولكنها تنتظر الصباح .

بين الموتى من النساء : جون جابريل بوركمان

بوركمان :

... إنك امرأة وهكذا يبدو لعقلك أنه لا شئ آخر فى العالم يوجد أو يهم .

إيلا:

نعم، لا شئ آخر.

بوركمان:

فقط ما يلمس قلبك

إيلا:

فقط ذلك! ذلك فقط! نعم . جون جابريل بوركمان (٩٨٦).

- ومن بين آخر أربع رجال طموحين عند إبسن - سولنس ، أولرز ، بوركمان وروبيك - يبدو روبيك أكثرهم قسوة. فهو وبشكل بارد يتاجر بـ غيلا رينثيم Rentheim، والتي يحبها، وذلك في مقابل وظيفة في بنك، وبعد ذلك يتزوج أختها جنهيلد Gunhild. ويكتب ميور Muir بأن "بعد أن شعر بالذنب لخيانته لكلتا المرأتين من خلال أنانيته" ينال احتقارًا من قبل إيلا والجمهور بسبب سوء عمله. ويقال أن اختيار بوركمان الخاطئ هو محور المسرحية، والتي تركز على إظهار ثلاثة أنواع فاشلة من الحياة - حياته هو وحياة الأختين. ويلاحظ دافيد جرين Grene أن إبسن يصر على أنه "لا يمكن أن يكون هناك نجاح مبني على التخلي عن ارتباط الإنسان الجنسي الشديد. ولا تعتبر المملكة والسلطة والمجد مجرد صفقة ضعيفة مقابل الخسارة، فهي لا تدخل ضمن ممتلكاتك - ولكن فقط سرابها".

- وغالبًا ما يُقارن بوركمان باثنين من الخونة السابقين من النساء، بيرنيك Bernick في *أعمدة المجتمع*، وسيجورد Sigurd في *الفايكج في هيلجلاند*. ومثل بوركمان، فإن بيرنيك "هو الخبير المالى غير المدقق والذى تخلى عن المرأة التى أحبها وتزوج أختها، من أجل إقامة مشروع" (ويجاند إيسن الحديث ٣٥٦). ويعطى سيجورد المرأة التى أحبها إلى شقيقه ويتزوج أختها فى الرضاعة. ومثل بيرنيك وسيجورد، يضحى بوركمان بالحب من أجل "اعتبارات عليا" (k ٤٤٤).

- وإذا كانت الحقيقة أنه فى بروكمان، أحد الشخصيات الدرامية الوسواسية، يخلق إيسن صورة مدهشة لشخص أنانى، فإن بروكمان يشترك فقط جزئيًا فى العمل الدرامى للمسرحية، أى الصراع بين إيلا وجنهيلد على الاستحواذ على ارهارت Erhart ابن جنهيلد وبوركمان. ولا يميز تطور هذا العمل خصومة ببساطة أو أساسًا كضحايا بوركمان. ويقل اهتمام إيسن بإساءة بوركمان لإيلا وجنهيلد، على الرغم من قسوته، عن اهتمامه باستيعاب الناس المستمر فى التضحية. وبعد أن اتعبتهم خطايا بروكمان ضدهم، قضوا السنوات وهم يضمنون جراحهم. ودائمًا ما يلاحظ أن جنهيلد ذات الشعر الأبيض القوى (٩٤٣) (٩٤٣)، مع اسمها الفالكيرى، وقسوتها ومرارتها تصبح المرأة الذكورية. بينما إيلا مع شعرها "الأبيض الفضى" (٩٤٤)، واسمها اللاتينى الرقيق، وعاطفتها الدافئة نحو ايرهارت، تصبح المرأة "الأنثى". ولكن بينما تتطور المسرحية فإن أوجه عدم التشابه هذه تصبح بلا أهمية عندما تتكشف رغبة إيلا فى الانتقام مثل جنهيلد. وبعد الانتهاء من مسودة المسرحية، يجرى إيسن تغييرًا

فى إرشادات خشبة المسرح بالنسبة للفصل الأول والتي تعكس بشكل أفضل العلاقة بين جنهيد وإيلا، وفى المسودة تجد إيلا "أكبر سنًا من أختها وتشبهها" (OI ٨ : ٧)، وفى النسخة الأخيرة، فإن الأختين هما توأمتان.

- ويضع إيسن إطارا للفصل الأول من المسرحية فى تناسق مميز. ويبدأ الفصل الأول مع همس جنهيد باسم ابنها - "ايرهارت" (٩٤٣) - وينتهى بهمساتها الحزينة : "ايرهارت! ايرهارت - كن صادقًا معي!" (٩٦٦). وفى نطاق توقعات جنهيد ويأسها، يتطور الفصل الأول كتجسيد لوساوسها المزدوجة مع زوجها وابنها، وبعد ذلك كصراع خفى ومفتوح بين الأختين.

- ومثل إيولف الصغير، فإن مسرحية جون جابريل بوركمان تفتح بمشهد بين امرأتين تتنافسان على رجل واحد. ولكن قبل أن تبدأ منافستهما على ايرهارت، تتشاجر جنهيد وإيلا حول هدف منافستهما السابقة، بوركمان وعند وصول توأمها، تبدأ جنهيد فى التحدث فوراً عن اختلاس بوركمان منذ ستة عشرة عامًا "ليس بوسمى فهم كيف أن أى شئ مثل هذا - أى شئ محزن استطاع أن يقهر عائلة واحدة!" (٩٤٥). وليس لدى جنهيد أى إحساس بنفسها مثل أى شخص باستثناء زوجة بوركمان ، وهكذا عندما أرسل إلى السجن، أصابها الخزي والعار. وكانت كراهيتها عميقة لزوجها لدرجة أنها رفضت أن تراه فى الثمانى سنوات التى أعقبت خروجه من السجن. ويتكشف الكم الهائل الذى تسببه إلى خطيئة بوركمان ضدها فى اللغة التى تستخدمها لكى تصف سبب

وجودها على قيد الحياة "إعادة الوضع السابق بالنسبة لإسمى وشرفى وثروتى !
بالنسبة لكل حياتى البائسة" (٩٤٧) .

- وتبدو غيلا صوت المنطق الجميل عندما تقول : "إن لديك قلب قاس، يا
جنهيلد" (٩٤٦). وتحيز إيلا ضد جنهيلد يؤكد نفسه فى الحال، مع ذلك ، عندما
تلومها على تدمير بوركمان. وعندما تشير جنهيلد إلى أن بوركمان ، أيضا ، ألقى
باللوم على جريمته نحوها، عندما كان هو الذى أصر على العيش فى رفاهية،
تحتج إيلا : "هذا بالضبط هو السبب فى أن عليك التراجع" . وكانت مهمة
جنهيلد حماية زوجها من عدم اكترائه بالمسئولية. ولأن جنهيلد قد أخذت
بوركمان بعيدا عن إيلا، فإن إيلا اضطرت لأن تعتبرها زوجة سيئة؛ وكانت إيلا
ستؤدى عملها بشكل أفضل بجواره.

- إن سيطرة الوسواس على جنهيلد بسبب جريمة زوجها يقابله وسواس
شديدة مع ابنها كمحرر لها. وقد ألفت بايرهارت منذ فترة طويلة فى دور
يستطيع أن يؤديه الآن مع كبر سنه : "هناك حياة انتقام!" (٩٤٨) . وسوف يحقق
الابن عملاً رائعاً وهكذا يعوض عن ظلم أبيه فى حق أمه البائسة ويفتدى
"العائلة، المنزل، وإسمنا" (٩٤٨) .

- وعلى الرغم من أن عدم استحسان إيلا لخطط أختها نحو ايرهارت شئ
يتسم بالصدق - "أخبرينى يا جنهيلد - هل ذلك هو الهدف الذى لدى ايرهارت
نفسه نحو حياته - ؟" (٩٤٩) - إلا أنه أيضا يكشف عن خداعها لنفسها، حيث

أنها أيضاً لها مهمتها الخاصة نحوه. وبينما طلب جنهيد من ايرهارت يمثل تعبيراً مباشراً عن مشاعرها فإن هذا ليس الحال بالنسبة لإيلا. إذ أقنعت نفسها بأن لديها "نوعاً معيناً من الحقوق نحو ايرهارت" (٩٥٥) لأنها تخبر أمه بأنها تحبه وتريد أن "تحرره" من "سيطرة" جنهيد (٩٥٦). ولكن تنكشف الحقيقة عندما تصبح جنهيد المنتصرة - "لقد امتلكته في عشك - حتى العام الخامس عشر من عمره. ولكن الآن كما ترى ، فإننى قد استعدته!" - مما يقضى على تصرف إيلا : "عندئذ فإننى سوف أسترجعه منك!" ويوضح تصريح إيلا عما تريده من الشاب أن مطالبها الخاصة مرهقة مثل مطالب جنهيد : "أريد عواطفه وروحه وكل قلبه -" (٩٥٧). وتستغل إيلا قوتها كممولة لبوركمان المدمر وتحاول رشوة أختها ؛ وعندما تقسم جنهيد بأنها سوف "تبدأ رحلة" إذا ما انتقلت إيلا إلى منزل بوركمان، تواجه بقولها : "حسناً. إذا دعنى آخذ ايرهارت" (٩٥٩) .

- إن موضوع صراع الأختين له خطط أخرى بالنسبة لحياته غير تنفيذ مهمة أمه أو إعطاء روحه لعمته. وإيرهارت ذو الثلاثة وعشرين عاماً والذي تبدو عليه "ملامح مبكرة للشارب" (٩٥٩) يبدو غير مناسب لعدة أسباب. فيسبقة في الأهمية في حجرة معيشة أمه فاني ويلتون Wilton غير المحترمة والتي تعشقه، وهى امرأة مطلقة فى الثلاثينيات من عمرها وهى مكتملة الأنوثة، ذات شفتين حمراوين "وشعر أسود غزير". وقد أنقذ ايرهارت وفانى فريدا فولدال Foldal وهى عازفة بيانو صغيرة السن والتي تأتى لتعزف لبوركمان، وإيرهارت يحاول فى

يأس لجعل زيارته قصيرة بقدر الإمكان. وعلى الرغم من أنه يشعر بعاطفة نحو إيللا، إلا أنه يخلق الأعذار لكي يهرب بالإصرار على أنها لا بد أن تذهب للفراش لكي تستريح من الرحلة. وعندما يتفجر الصراع بين جنهيلد وإيللا "تريدين أن تتزعيه مني؟" نعم يا جنهيلد، إذا استطعت ذلك". وينفجر إيرهارت : "أوه ليس بوسعي تحمل هذا أكثر من ذلك" (٩٦٥) .

- وبعد رحيل إيرهارت ، فإن عودة الأختين لمعركتهما يكشف عن قوة غيرتهما المتبادلة وعلى الرغم من أنهما قد تعرفتا على فاني ويلتون كعدوة طبيعية لهما، إلا أنها تلقى ترحيبا : "إنها أفضل منك" هكذا تقول إيللا ، وتتفهم جنهيلد. "وأنا أقول نفس الشيء. إنها أفضل منك" (٩٦٦) . ويعتبر سعادة إيرهارت بلا أهمية مقارنة بأهمية استحواذهما عليه : "مهما تكن النتيجة بالنسبة له" هكذا تقول إيللا. وعندما تغادر إيللا تؤدي جنهيلد رقصة خاصة على أوتار "Danse Macabre" وهي تخرج من حجرة بوركمان وبعد أن ألقت بنفسها على الأرض، وهي تتلوى وتغوى، فإنها تعبر عن عاطفتها المتحكمة: "إيرهارت! إيرهارت ! - كن صادقا معي! أوه ، عد إلى البيت وساعد أمك! لا يمكنني احتمال هذه الحياة أكثر من هذا!" (٩٩٦) .

- وتظهر زيارة إيللا لبوركمان في الفصل الثاني على أنها مسيطر عليها من قبل هجر بوركمان لها كما تسيطر فكرة جريمته على جنهيلد. وعند دخول ملاذه، تذكره في الحال بحبها القديم، وترد على سؤاله المتردد - "هل هذه هي إيللا؟"

بالجواب "نعم - إنها إيلا "حبيبتك" - كما تعودت أن تتأديني" (٩٨٠) . وتصر على ارتباطه الجنسي بها - "لم يعد لدى لفائف الشعر السوداء والتي تتسدل على ظهري. تلك اللفائف التي كنت تحب أن تعبت بها بأصابعك" - وتعلن عن نتيجة خيانتة : "عمر بأكمله قد ضاع (٩٨١) . ويحتج بوركمان المصطدم بأنه لو أن إيلا كانت قد تزوجت الرجل الذي ولاء على البنك في مقابلها، "لكان يمكن أن تكوني سعيدة معه. وكنت أنا سأنقذ، حينئذ" (٩٨٢). وتصبح أنانية بوركمان وتبلده الحسى كبيرة، غير أن سيطرة فكرة عمله عليه ليست أقوى من سيطرة فكرة إيلا عن حبها الضائع عليها. واعتراف بوركمان بأنه ما زال يحب إيلا عندما تزوج جنهيد يجعل إيلا تلغنه كما لو أن خيانتة لها قد وقعت في اليوم السابق. لقد ارتكب "جريمة كبيرة لا تفتقر" في حقها وهي جريمة "تتعدى كل حدود التسامح" (٩٨٥). وردا عليها، يتهمها بوركمان "بالهذيان" ولكنها تستمر : "والخطيئة الكبرى التي لا تفتقر هي اغتيال الحب في قلب إنسان ... فقد هجرت المرأة التي أحببتها ! إنها أنا، أنا، أنا ! أغلى ما كنت تمتلك في هذا العالم وكنت مستعدة لهجرها من أجل المال. إنها جريمة اغتيال مضاعفة تتحمل ذنبها ! اغتيال لروحك ولروحي!" (٩٨٥ - ٨٦) .

- ويحلل بوركمان حكم إيلا وعنفه كشئ طبيعي بالنسبة لشخص من جنسها "وكيف لي أن أتعرف على تسلط تلك العاطفة القوية فيك ، يا إيلا. وأعتقد أنه من الطبيعي جداً بالنسبة لك أن ترى هذا بالطريقة التي تفعلينها. فأنت امرأة. ولذا يبدو لعقلك أنه لا شئ آخر في العالم يوجد أو يهم ... فقط ما يلمس قلبك"

(٩٨٦) . وإجابة إيلّا - "فقط هذا ! هذا فقط ! نعم !" توضح اتفاقها التام مع عدوها، والذي يكمل نظريته عن أنظمة القيم المقررة جنسيًا من خلال تقديم النصف الآخر : "ولكن عليك تذكر أنني رجل. وكامرأة بالنسبة لى كنت أعز مخلوق فى العالم. ولكن فى التحليل الأخير فإن أية امرأة يمكن أن تحل محلها امرأة أخرى". وتواجه إيلّا بطريقة ماهرة هذا الحكم الجرئ على استخدام الذكر للنساء : "هل كانت هذه خبرتك عندما أخذت جنهيد للزواج؟" وعلى الرغم من أن بوركمان كان عليه الاعتراف بأنها لم تكن كذلك، إلا أن عمل حياته ساعده على تحمل زواجه وكان هذا كل ما يهم : "الأرض، الجبال، الغابات، البحر- كنت أريد أن أخضع كل الثروات التى تحتويها ، وأبنى مملكة لنفسى، ثم أستخدمها لكى أزيد من رفاهية آلاف عديدة من الآخرين". وحيث أنه ليست هناك أية حالة أخرى ترضى الرجل والذي أعطى بوركمان وسيلة تقدمه، فإن بوركمان قد تخلص عن إيلّا : "وقد ساعدنى حتى منتصف الطريق فى الصعود نحو المرتفعات التى كنت أتشوق إليها" (٩٨٧) . وتعزز إجابة إيلّا من فكرة بوركمان عن الأنثى الطبيعية : "لقد قضيت على كل الفرحة الطبيعية فى داخلى كل الفرحة التى لابد أن تعرفها المرأة" (٩٨٧) .

- وبعد اتهام إيلّا لبوركمان بمسئوليته عن حياتها الفاشلة، فهى تلومه الآن على قلبها القاسى. وقد افترض بوركمان أن اهتمامها بإيرهارت الذى تخدعه فى قمة الفضيحة، "تابع من الشفقة" (٩٨٨) وتصيح له : "أنا لم أعرف الشفقة أبدًا منذ تركتني ! أنا غير قادرة عليها بالمرّة. إذا جاء إلى مطبخى طفل فقير يتضور

جوعاً ويكاد يتجمد من البرد وهو ييئس وأخذ يستجديني لأعطيه قليلاً من الطعام، فأنا أرفع الأمر إلى طبأخي"، فإذا كان إيرهارت بوركمان هو الشخص الوحيد الذي استطاعت أن تحبه ، فذلك لأنه كان بمثابة تعويض عن إحساس الأمومة الذي حرما منه بوركمان : "لقد خدعتني بيهجة الأمومة والسعادة في الحياة". والآن فإن حزن إيلا العميق قد اكتمل: لقد حرما بوركمان من الحب والزواج والأمومة "كل المباهج التي يجب أن تعرفها المرأة" وهو بذلك قد دمرها .

- إن انغماس بوركمان في مهمته الناقصة وانغماس إيلا في هجر بوركمان لها يجعل من الرجل والمرأة ممثلين من الطراز الأول للرجولة المصفرة والأجهزة الأنثوية لعالم ثنائي منقسم إلى جنسين. ويعبر كل من الذكر المكافح المحبط والمرأة التي تفتقر إلى الحب عن حياتهما الفاشلة في صور تقترب في تطرفها إلى حد المحاكاة الساخرة: "أشعر كما لو كنت نابليون وقد خرجت مشوهاً في أولى معاركي" (٩٧٤) : "خلال كل هذه السنوات أصبح من الصعب - بل من المستحيل - على أن أحب أي مخلوق، لا بشر ولا حيوانات ولا نباتات" (٩٨٧) .

- ويأتي ادعاء بوركمان بأن اختلاسه من حاملي الأسهم كان مجرد إحدى التفاصيل العابرة وأنه إذا كان أتيح له مزيد من الوقت لكان قد قام بتغطية كل خسائره وأصبح بطلاً في التقدم الصناعي، فهو إدعاء مشكوك في أمره من الناحية العملية وغير مقبول من الناحية الأخلاقية. وبالمثل فإن إدعاء إيلا رينثيم بأن بوركمان هو المسئول عن حياتها الضائعة لهو أيضاً نوع من الادعاء الذي

يستند إلى افتراضات مشكوك في صحتها. وحتى إن تقبلنا حجتها الضمنية بأن جون جابرئيل بوركمان كان هو الرجل الوحيد الذى أحبته، فإن زعمها بأنه هو المسئول عن إحساسها باللامبالاة نحو كل المخلوقات فى العالم بما فيها الحياة النباتية لهو مضطرب إلى حد السخافة. وبالنسبة لزعمها المتكرر بأن بوركمان قد حرّمها من الأمومة فهناك ما يكفى من الأيتام فى النرويج (فى مؤسسات شبيهة ببيت نصب كابتن الفنج التذكارى) وكان باستطاعة إيلا أن تختار العدد الذى يحلو لها من الأطفال، ولكن الحقيقة هى أنها لم تكن تريد أن تكون "أمًا" وإنما فقط أما لأطفال بوركمان. لقد أخذت إيرهارت بوركمان من جانهيلد واحتفظت به لثمانى سنوات لأنه كان من نسل الرجل الذى أحبته. ولأن بوركمان كان الرجل الوحيد الذى استطاعت أن تحبه ؛ فقد كان طفله هو الطفل الوحيد الذى استطاعت أن تكون أمًا له. وبما أنه قد خدعها وأنجبه من امرأة أخرى، فقد أخذته من تلك المرأة.

- إن الهدف من زيارة إيلا إلى بوركمان، يجعل حاجة جانهيلد العاطفية تبدو، بالمقارنة، تقريبًا طبيعية. وتسدد إيلا أولاً الضربة القاضية فتعلن أنها ستموت قريبًا من مرض شخصه أطباؤها بأنه "ربما" كان نتيجة "صدمة عاطفية حادة" (٩٩٠) وهو اتهام ضمنى تُحمل فيه بوركمان المسئولية عن موتها الوشيك، ثم تطلب من بوركمان السماح لها بأن تأخذ إيرهارت : "يجب أن أحصل ثانية على طفلى العزيز، وحيدى، قبل أن أرحل!" ولكن رغبتها فى الحصول على إيرهارت لتخفيف حدة موتها أقل من رغبتها فى أن يفتقدها بعد ذلك : فهو سيكون

"الشخص الوحيد الذى سيفكر فى ويتذكرنى بحب وحنان - بنفس الطريقة التى يفكر بها ابن يتذكر والدته التى فقدتها" (٩٩١) . ثم تأتى بأهم طلب لها، فهى تدعى بأنها ستتعمد بفكرة أنه بعد موتها فإن اسم رينثيم سوف يموت، وتستجدى بوركمان "باسم أم على وشك الموت" : "لا تدع ذلك يحدث ! دع إيرهارت يحمل الاسم !" (٩٩١ - ٩٢) . سيمحى اسم بوركمان وهكذا فإن إيلا ستستطيع أن تقتلع الرجل الذى أساء إليها وكذلك أن تقتصر على جانهيلد . ومثل أمه، فستجعل إيلا إيرهارت ينتقم لها .

- وقد كان ينبغى على كل من إيلا وجانهيلد أن تسألا عن رأى إيرهارت وهما يتصارعان حول مستقبله . ولم يحسم الصراع رحيله مع فانى ويلتون Fanny Wilton والذى كان أزمة الحدث فى المسرحية، وإنما فقط أوقفها عن طريق جعلها موضع نقاش، وبهذا أكد عدم جدوى نضال إيلا وجانهيلد من أجله . ويأتى مشهد الفصل الأخير كتطور وإعادة تجسيد مؤلة لمشهد الفصل الأول بين الأخوات وإيرهارت، فبعد أن تلقى استدعاءات بأئسة من والدته التى كانت تتصت على المحادثة بين إيلا وبوركمان وكانت مذعورة من خطط إيلا، يدخل إيرهارت عليها بعنف : "لماذا تريديننى يا أمى؟" (١٠٠٠) وبينما تمد جانهيلد ذراعيها نحوه تتحدث بكل عاطفتها الجياشة نحو ابنها : "أريد أن أراك يا إيرهارت ! أريدك أن تكون معى دائماً ! "وتصرخ وهى تفصح له عن مخطط إيلا لتأخذ "مكان أمه" وتبدأ كلا المرأتين فى تقديم ادعائهما : إيلا (وهى تنظر إليه بتوسل) إيرهارت، أنا لا أستطيع أن أتحمل أن أخسرك . يجب أن تدرك أننى

امراة وحيدة على وشك أن تموت .. هل ستظل معى حتى النهاية؟ تلتزم كلياً
نحوى - كما لو كنت ابنى الوحيد - ٩

السيدة بوركمان (مقترحة) وتتخلى عن والدتك وربما مهمتك فى الحياة
أيضاً؟ هل تريد ذلك يا ايرهارت؟ (١٠٠١) .

- وتصل السخرية الدرامية إلى درجة لا يمكن تحملها ونحن نشاهد طاقة
الغضب العاصفة وهى تحتدم فى تلك المنافسة غير المجدية بين الأختين. وتعتقد
جانهيلد أنها قد انتصرت عندما يرفض ايرهارت أن يعود إلى خالته : "إنك لن
تحصلى عليه ! لن تحصلى عليه يا إيلا ! وترد إيلا : "لقد فهمت. لقد استعدته
ثانية" (١٠٠٢) ويصبح ايرهارت مجبراً على أن يخبر كليهما بالحقيقة بمنتهى
الوضوح وبكلمات قبيحة : "يا إلهى يا أمى. أنا شاب ! إننى أشعر أن الهواء فى
هذه الغرفة سوف يخنقنى تماماً .. آه، خالتي إيلا. إن الأمر ليس أفضل حالاً
معك ... كل هذا الاهتمام المرضى بى .. هذا الحب الأعمى، أو مهما يكن، إننى
لا أستطيع أن أتحمل بعد الآن ! ويرى بوركمان فى ابنه الفرصة الأخيرة لنفسه.
وعندما يطلب من ايرهارت أن ينضم إليه فى مشروع بين أب وابنه ليبنى حياة
جديدة، تجادل إيلا ايرهارت ليقبل وتعترف جانهيلد بدوافعها: "وهكذا إذن فلن
أكون أنا من يأخذه منك" (١٠٠٤) "بالضبط" تجيبها إيلا . وفى قمة غضبه
وانزعاجه و"بشحنة انفعالية قوية" يصرخ ايرهارت برفضه : "أريد أن تحيا
فرصتى ولو مرة ! أريد أن أحيا حياتى أنا ! " وتتفوه جانهيلد بكلمة واحدة بعد

مفادرتة و"بينما تُسقط كفيها المعقودتين" : "بلا ابن" كما لو كانت تقول "بلا حياة". وينتهى الفصل الثالث للمسرحية كنهاية الفصل الأول بجانهيلد الملتاعة وهى تنادى اسم ابنها.

- ومع نهاية الفصل الثالث وبينما تقوم أزمة المسرحية بتجسيد المواجهة بين الأختين وايرهارت فى نهاية الفصل الأول فإن المشهد بين بوركمان وإيلا فى نهاية الفصل الرابع يعيد تجسيد المشهد بينهما فى نهاية الفصل الثانى. وتصاحب إيلا بوركمان فى اندفاعه المحموم خارج المنزل وتقوم بعمل مواجهة ثانية مع الرجل الذى أساء إليها. وعلى قمة التل ، تستعيد إيلا بأسى ذكرياتها عن "أرض الأحلام" التى تخيلها معاً ذات مرة (١٠٢٠) . ولكن بوركمان لا يسمعها فبينما يعقد عزمه على تحقيق حلم آخر، حلم بإمبراطورية ضلّته، يتخيل بوارجه البخارية وهى تجوب العالم وهو يسمع مصانعه وهى تنز بصوت الآلات و"التحصينات الخارجية التى تضم المملكة" (١٠٢١) وتعود إيلا إلى اتهامها الأول: "نعم ولكن يا جون إن الرياح تهب ببرودة الثلج من تلك المملكة" ويرد بوركمان بتصريح عاطفى يدل على الحب، ليس لإيلا وإنما للمعادن التى تلمح فى مناجمه : "إننى أشعر بعروق المعدن، تمد ذراعيها المنحنية، المتشعبة التى تومئ إلى .. أحبك ، وأنا أرقد هناك غير واع فى الأعماق والظلام ! أحبك ، تلك الثروات التى تجاهد لتولد بكل الهالة اللامعة من القوة والمجد التى تعد بهما ! أحبك !

أحبك ! أحبك. وهكذا يعلن الرأس مالى المغامر الفاشل عن ارتباطه الأبدى
بالحب الحقيقى الوحيد والباقى الذى عرفه طوال عمره" (F ٩٤٠).

- إن إيللا "بكل احتياجاتها المتزايدة والذى تحاول كبح جماحها" (١٠٢١) لا
تستطيع أن تترك هذا الأمر يمر دون أن تلغنه : "ولكن هنا فى ضوء النهار - كان
هناك قلب إنسان حياً وداقاً ينبض من أجلك وقد سحقت هذا القلب" (١٠٢٢)
وبالرغم من أن إيللا كانت قد وعدت أنه عندما يعطيها بوركممان موافقته على أن
يأخذ إيرهارت اسمها فإن كل شئ بينهما سوف "ينصلح" (٩٩٢) فهى لا تستطيع
أن تتفصل عن إحساسها بأنها ضحية. وتتهمه ثانية : "لقد قلتها مرة قبلك هذا
المساء. لقد قتلت القدرة على الحب فى المرأة التى أحبتك" (١٠٢٢). ولأجل هذه
الجريمة فهى تتبأ بأنه لن يفوز أبداً بالجائزة التى "قتل" من أجلها . وبينما
تهاجم قلبه الأزمة القلبية، يعلق بوركممان : "أخشى أن نبوءتك صحيحة يا إيللا".
وتصدق إيللا أنها نجحت أخيراً فى جعل بوركممان يعترف بخطئه الكبير، فترد
عليه : "سيكون ذلك هو أفضل شئ يمكن أن يحدث لك" ثم تراه وهو يمسك
بصدره فتسأله : "ما الأمر يا جون؟" ويرد الرجل المحتضر وهو يسقط قبالة
المقعد : "يدٌ فى برودة الثلج تخنق قلبى" وتصمم إيللا على اتهامها : "جون ! الآن
تشعر بها ، اليد الباردة كالثلج !" ولكن بوركممان يظل واقفاً فى حب كنزه اللامع
والضائع بشكل لا يمكن الشفاء منه فتكون له الكلمة الأخيرة : "كلا لم تكن يدى"
من الثلج وإنما يدٌ من معدن" (١٠٢٢).

- وهكذا يذهب بوركمان إلى القبر وضميره سليم وتكون كلماته الأخيرة رفضاً لإدانة إيلا له. ويعكس بوركمان اعتراف سيجارد فى نهاية الفاينج فى هيلجيلاند حيث إنه يبقى مصرّاً على ألا يندم على جريمته فى حق المرأة التى أحبها ومصرّاً حتى النهاية على أهمية "الاعتبارات الأعلى". وعلى العكس من هورديز فإن إيلا لا تمنح حتى التعويض الصغير الذى يمثله ندم الرجل وعلى العكس من سيجارد فإن بوركمان يرفض فكرة أن العمل الذى كرس حياته من أجله مرتبط بحياته الخاصة عن طريق جعل العمل قوياً وشجاعاً ومقابلاً أهم وأعلى من الحب وفى النهاية فإن عمل الرجل هو ما يهم و"أى امرأة يمكن استبدالها بأخرى" (٩٨٦).

- وحيث إنها بلا عمل وبلا مكان فى العالم فإن إيلا وجانهيلد يعيشان من أجل حياتهما الخاصة، للمكافآت التى تحوى "كل المباهج التى يجب على المرأة أن تعرفها" (٩٨٧). وعندما ينسحب إيرهارت ثم بوركمان من حياتهما فإن التنافسية التى استهلكت كل منهما تموت ميتة طبيعية، وتقترح جانهيلد : "وهكذا أخيراً يمكن لكل منا أن نمد أيدينا نحو بعضنا البعض" وتوافق إيلا : "أعتقد أننا نستطيع ذلك الآن" (١٠٢٣ - ٢٤) وبينما تتحد يدا المرأتين فوق جثة بوركمان وهما يبدوان كصورتين منعكستين لبعضهما البعض تنطق إيلا بسطر المسرحية الأخير وهو بمثابة تأبين لهم الثلاثة : "نحن شبحان نجمان فوق رجل ميت" (١٠٢٤).

- عندما أطرى إدفارد ميونيك Edvard Munck إيسن على جون جابريل بوركمان بأنها "أقوى صورة شتوية فى الفن الإسكندننافى" (٧٤٧ M) كان يعترف بعبقرية إيسن فى تصوير الروح المجمدة. لقد كان الرجل والمرأتان مجرد آلى لأفكار استحوذت عليهم. وترفض مسرحية جون جابريل بوركمان رفضاً ضمنياً فكرة أنه بطبيعة الأشياء يعيش الرجل من أجل تحقيق إنجازاته والمرأة من أجل حياتها الخاصة وذلك عن طريق تصوير الحياة الغريبة لثلاثة أشخاص يعيشون بتلك الفكرة.

- ومثل براند وبيير جينت ، بيت الدمية والأشباح ، عدو الشعب والبطلة البرية، وروزميرشولم والسيدة القادمة من البحر فإن إيولف الصفير وجون جابريل بوركمان مسرحيتان تمثلان فكرة مزدوجة. " تصيح ريتا: "فقط أنت يا الفرد ! فقط أنت" يجب أن أحصل على الشخص الوحيد من أجلى! " كما تصيح إيلا "ايرهارت ايرهارت" تصيح جانهيلد. ولكن بينما تتعلم ريتا أن تعيش لأسباب أخرى بجانب "البهجة التى يجب أن تعرفها المرأة" فإن إيلا وجانهيلد تبددان حياتهما وهما تتحسران على ضياعها.

الفصل الثانى عشر

ثورة ربة الإلهام : عندما نستيقظ نحن الموتى

كخادمة فإن المرأة لديها الحق لتحصل على أعظم أنواع التمجيد Simone de Beauvoir سيمون دى بوفوار الجنس الثانى.

استجابة لتعليق من مترجمه الفرنسى حول معنى العنوان الفرعى لمسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى "خاتمة درامية"، يكتب إبسن : "أنت على حق عندما تقول بأن السلسلة التى انتهت "بالخاتمة الدرامية بدأت بالفعل بالبناء العظيم" (Ls ٣٤٢ - ٤٣) . إن الأربع مسرحيات الأخيرة لإبسن تمثل رباعية بتوعات مختلفة حول موضوع واحد وهو الإنجاز الذكورى حيث تقدم أربع صور لرجال يقودهم الطموح وهدفهم الوحيد هو تحقيق العظمة. ويستخدم الرجال الأربعة نساء لخدمة تطلعاتهم : حيث يتأمل البناء العظيم سولنيس بإحساس قوى بالذنب كيف استفاد من ملكية زوجته ليبدأ بها عمله حتى وهو يخطط لعمل أعظم يستجيب به لتطلعات أنثاه الجديدة بينما يقوم الفيلسوف الأخلاقى أولميرز Allmers والذي تزوج من أجل المال ليكتب كتاباً عظيماً - يقوم باختراع تبرير يسمح له برفض زوجته والكتاب الذى فشل فى كتابته ويسعى خلف استحسان الذات من خلال إعجاب امرأة أخرى. ويقوم رجل الأعمال بوركمان Borkman بمقايضة خطيبته بمركز بارز ويتزوج أختها ويظل يبرر اختياره حتى يموت وهو غير تائب. ويسير النحات روبيك Rubek على نفس خطى الثلاثة رجال الذين

سبقوه فى مسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى حيث يستخدم امرأة ثم أخرى، فهو يستغل المرأة التى يستخدمها كموديل من أجل فنه ثم يشتري امرأة أخرى كزوجة له، وعندما تقش فى فهم روحه الفنانة ويتمنى لو يستبدلها بموديله القديم. وفيما يسميه بول ببراغة "arbeidsegoism" ("هنريك إبسن" ١٩٠١) للفنان مثل البناء والفيلسوف ورجل الأعمال حيث تكون النساء أدوات فى سعيه لتحقيق إنجازاته.

- وفى المسرحيات الأربع ينتج عن استخدام الأداة عواقب غير متوقعة ويتبدل بشكل ساخر الشكل النمطى للذكر كفاعل وللأنثى كأداة، ففى البناء العظيم تتجح هيلد وانجيل ، المعاونة الشغوف للرجل الطموح فى استعادة إيمان البناء فى قواه حتى أنه يحاول تحقيق العمل المستحيل الذى تطلبه منه ويموت : "هل تستطيع أن تجد لى نفعاً يا سيد سولنيس" (٨١٢) ويقوم التحول الذى يحدث فى شخصية ريتا أوليرز فى إيولف الصغير بعمل انقلاب قوى حيث إن المرأة التى يعطى مالها المساحة والفراغ لزوجها الفيلسوف حتى يكتب مسئولية الإنسان تصبح السبب فى تحول الكاتب الفاشل إلى شخص مسئول إنسانياً. كما يتحول استغلال بوركمان لإيلا وجانهيلد Gunhild لتحقيق إمبراطوريته المالية إلى شئ مجانى ليس له ما يبرره ويجعل من المرأتين عدوتين حقودتين له تتصافحان فى نهاية المسرحية فوق جثة الرجل الذى استغلها . وفى عندما نستيقظ نحن الموتى فإن عودة موديل روبيك من الموت لتطارده فى حدث درامى يشبه الحدث فى المسرحيات الثلاث التى سبقتها فمثل إيلا وجانهيلد، تواجه إيرين الرجل

الطموح الذى أساء إليها بجرائمه التى ارتكبها فى حقها . ومثل ريتا ، فإن إيرين ،
الأداة السابقة ، تُهذب الرجل الذى استغلها ومثل هيلدا فإن إيرين تصبح المنقذ
والنقمة للرجل الذى تخدمه . ولكن بينما تلخص عندما نستيقظ نحن الموتى نمط
العلاقات بين الذكر والأنثى والموجودة فى الثلاث مسرحيات الأولى من الرباعية ،
إلا أنها أيضاً تضيف خاتمة فما يتم التلميح له والإشارة إليه ضمناً من قبل ،
يُصرح به بوضوح فى الخاتمة الدرامية ذلك أن تمرد إيرين ضد روبيك يُشكل
تحدياً مباشراً لفكرة استخدام الأنثى كأداة لخدمة إنجازات الرجل .

خادمة الفن

لقد كانت فكرة كون الإبداع الفنى ميداناً مقتصرًا على الرجال فكرة رئيسية
فى المجتمع الذكورى الغربى ، وهى نتيجة فنية طبيعية للاعتقاد الدينى بأن الإله
الأب قد أنجب هذا العالم ، وفى تتبعهما لتلك الصفة الجمالية فإن ساندرا
جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar تستشهدان بمقولة
جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins كممثل للفن: "إن" أهم صفة
للفنان هى التنفيذ البارع وهى موهبة ذكورية وخاصة أنها تميز الرجال عن
النساء .. ولكن موهبة النساء هى موهبة إبداعية "(امرأة مجنونة
Mad Woman ٣) . إن الرجل هو الذى يخلق المرأة . منذ حواء ، مينيرفا ، سوفيا
وجالاتيا قامت الأساطير الذكورية بتعريف النساء على أنهن مخلوقات "خلقن عن
طريق الرجال ومن الرجال وللرجال ، وهن أطفال مقارنة بعقل الرجل وضلوعه

وإبداعه" (١٢) وبالنسبة لجلبيرت وجوبر فإن نورمان أو . براون Norman O. Brown "يلخص باقتدار" الأساس للاختلاف الجنسى الذى بنيت عليه هذه النظرة الجمالية للإبداع "نحن ابتكرنا مفهوم السيدة أو تمثال بيجماليون Pygmalion. إن السيدة هى القصيدة ، إن لورا التى ابتكرها (بيترارك Pertrarck) هى فعلاً نوع من الشعر" (١٣) .

- ويخلط براون بين إلهام بيترارك وإبداعه فلو كانت المرأة من صنع الرجل فإنها أيضاً تؤدى وظيفة فى عملية الإبداع الملهم للرجل المبدع . ومن بين أكثر الصفات التى منحها الرجل للمرأة كونها ربة الإلهام الأقدر على حسن التعبير، وذلك لأنها الأكثر أثيرة وسماوية، فقد كانت بنات الإله الأكبر زيوس Zeus، ربات الشعر والإلهام فى العصور القديمة، وهن قوى أنثوية طيبة ألهمن الرجل الفنان ليثمر عن إبداع غزير : "سعيد هو من تحبه ربّات الشعر وينساب صوته من بين شفّتيه بعذب الكلام". وعندما كانت الجنيات المغويات Sirens ، وهن قوى أنثوية شريرة، تغرى الرجال إلى شهوات جنسية لاهية وضائعة ، وكن يحاولن منافسة ربّات الشعر الشهيرات، كن يفقدن أجنحتهن ويقعن فى البحر. واستمرت ربّات الشعر فى الازدهار فى العصور الوسطى وعصر النهضة حيث كان إيسن يستحضرها، وكان شعراء عصر النهضة الأوروبيون والإنجليز المسيحيون يجلّون قواها، وقد نصرّوها ليجعلوا منها إلهاماً مناسباً لأشعارهم. وقد صعدت ربّات الشعر أمام نظرية الرومانسيين حول الإلهام الفردى وناشدها

بليك Blake وبايرون Byron وويتمان Whitman لمساعدتهم. إن ربة الشعر هي الأخت الجمالية للخادمة الروحية للرجل أو "الأنثى الأبدية" حيث إن الأخيرة تساعد على إيجاد الحقيقة بينما تلهمه الأولى لتبدع.

- وبالنسبة لروبرت جريفز Robert Graves فإن ربة الشعر هي أكثر التابعين المصريين توهجاً وأن كل الشعر الحقيقي هو "بالضرورة نابع من إلهام الآلهة البيضاء أو ربة الشعر". وتشبهاً منه بافتتان سابقه من العصر الفيكتوري بالمرأة القاتلة فإن الشاعر البريطاني جريفز يعبد آلهة العالم السفلى في كلمات تذكرنا باحتفال باتر Pater بالمونا ليزا، حيث إن ربة الشعر هي "أم كل الأحياء. قوة الخوف والشهوة العتيقة - أنثى العنكبوت أو ملكة النحل الذي يعنى عناقها الموت المحقق (الآلهة البيضاء" ١٠). والشاعر الحقيقي "وقع في غرام الآلهة البيضاء، في غرام الحقيقة، ويدق قلبه باشتياق والحب لها. إنها الإلهة الزهرة أولين .. Olwen ولكنها أيضاً البومة، والتي تلمع عيناها كالمصباح .. أو Lamia المرأة الأفعى بلسانها المشتعل" (٣٧٣) ولكن مهما كانت قوة ربة الشعر يبقى الإبداع عالمًا خاصًا بالرجل فقط. "المرأة ليست بشاعرة إنها إما ربة شعر أو لا شيء" (٣٧١).

- في الجنس الثاني تبرهن سيمون دبوفوار أن تنافسية الرجل جعلته دائماً ما يتخيل ربة الشعر على أنها أنثى لأنه "يريد أن ينجز ويبدع كل الأهداف التي وضعها لنفسه دون مساعدة من رجال آخرين" (١ : ٢٩٠) ولأن الرجل يرى المرأة

أكثر ارتباطاً بالطبيعة منه ، يتخيل الشاعر أنه يستطيع من خلالها أن "يبحث فى أعماق الصمت وغياهب الليل" . المرأة تمتلك بينما يحب الرجل أن يفكر : "حكمة لا يمكن أن يدعيها أكثر عزيزية من التى يمتلكها ، أكثر اتصالاً بما هو حقيقى وهذا هو الحدس الذى تمنحه ايجيريا Egeria للرجل الذى يستشيرها بدون أن يجرح "الأنا" عنده باتصاله معها، حيث إنه يستطيع أن يسألها كما يسأل النجوم". ومثل الصفات الخدمية الأخرى التى يقوم الرجال بتكليف النساء بها - مثل منح الرعاية والإرشاد والوساطة - تلعب ربة الشعر دور الآخر التى تسمح للرجل بأن "يذهب لما هو أبعد من ذاته بدون أن يقيد ذاته"(٢٩٥). ولكن توجد النساء بدون تدخل الرجال، وهكذا وبينما تجسد المرأة خيالات الرجال، تثبت النساء زيف هذه الخيالات، ولذلك يجب أن يتم ابتكار شخصية العاهرة لتهاجم الفتاة العذراء وبتطبيق تحليل دى بوفوار على نظرية جريقر، نرى لم تتحد المرأة الأفعى مع الإلهة الزهرة. ويتمثل إصرار جريقر على القوى الخرافية والغامضة والصعبة المنال لربة الشعر والخطر الملازم لمحاولات الشاعر للحصول عليها فى تحليل بوفوار لحاجة الرجل لأن تظل المرأة دائماً هى الآخر.

- وتستشهد دى بوفوار بكيركيجار্দ Kierkegaard فى وثيقتها حول إبعاد المرأة أو جعلها تبدو بصورة مثالية كربة الشعر ويقتبس من In Vino Veritas : "من خلال المرأة تصبح المثالية جزءاً من الحياة وبدونها، كيف سيكون الرجل ؟ فكم من رجال أصبحوا عباقره بفضل امرأة شابة .. ولكن ليس هناك رجالاً أصبح عبقرية بفضل المرأة الشابة التى تزوجها .. لأنه من خلال العلاقة السلبية

تستطيع المرأة أن تجعل الرجل مبدعاً". (الجنس الثاني ٢٩٥) وتحلل دي بوفوار :
"إن المرأة ضرورية إلى الحد الذي يجعلها تظل فكرة يبرز من خلالها الرجل
تعالیه ومفالاته ولكنها حقيقة خطيرة كما هي موضوعية، موجودة لأجل نفسها
ومقتصرة على نفسها". وتضيف الحكاية الشهيرة : "لقد آمن كيركيجارد أنه
يرفضه الزواج من خطيبته فإنه قد حقق العلاقة الوحيدة الجديرة بالاهتمام مع
جنس النساء" (٢٩٥ - ٩٦).

- إن نظرية فرويد حول عملية الإبداع كتهذيب للشهوة الجنسية تحمل تشابهاً
قوياً مع رواية كيركيجارد لضرورة "العلاقة السلبية" بين المبدع الذكر والمرأة التي
تلهمه. ويلخص فرويد الأمر قائلاً : "إن عدم قدرة الفريزة الجنسية على منح
شعور بالرضا التام بمجرد خضوعها لأولى متطلبات الحضارة يصبح مصدراً -
على الرغم من ذلك - لأكثر الإنجازات الثقافية والتي يتم تحقيقها باستمرار
عن طريق تهذيب أشمل لمكوناتها الفريزية ("النزعة نحو الانحطاط الكوني" ١٦) ،
ويشرح أوتو رانك Otto Rank أن الفنان يرغب في المرأة ولكنه ينظر إليها
بخوف، حيث إنها تمثل متطلبات الحياة التي قد تعلو فوق متطلبات الفن. ولذلك
فهو يكبح رغبته ويموه عدوانيته عن طريق تحويلها إلى شئ مثالي كربة الشعر.
وعندما تتوقف المرأة عن تهديد أغراضه فهي الآن تساعد على تحقيقها وهكذا
يخضع الفنان الحياة إلى الفن بينما تمده المرأة بنتاج شعري.

- وفي نظرية كيركيجارد فإن الشهوة الجنسية تعوق الإبداع بينما في نظرية
فرويد فهي مصدر الإبداع ولكن فقط لأن عدم قدرتها على إرضاء "متطلبات

الحضارة" ينتج عنه تهذيبها حتى تتحول إلى فن. إن الشهوة الجنسية تتعارض مع الثقافة حيث يجب تهدئة وتسكين النساء المغويات لصالح ربات الشعر اللاتي يلهمن الفنان للإبداع.

تحويل النساء إلى رخام: قتل إيرين

تشكل العلاقة بين روبيك وإيرين في عندما نستيقظ نحن الموتى شكلاً كاريكاتورياً وحشياً للقيمة الجمالية التي تصور العلاقة بين الجنسين ، بين الرجل المبتكر والمرأة المبتكرة، بين الرجل الصانع والمرأة ربة الإلهام. وعندما يلتقي روبيك بموديله السابق إيرين بعد سنوات من الفراق، يعتقد روبيك أنه يجاملها عندما يعلق على أهميتها في مشروع بجماليون الخاص به وهو نحت "أنبل وأنقى وأكثر النساء مثالية" (١٠٥١) : "لقد كان باستطاعتي أن استخدمك في كل شئ أردته.. بالنسبة لى أنت لم تكونى مجرد موديل. لقد كنت روح الإلهام ذاتها" (١٠٥٢) ولأنه مثالياً مثل كيركيجار্দ يؤمن بقدرة الفن على تهذيب النفس مثل فرويد يقوم روبيك بصياغة نظرية للمرأة التي أحبته تصور حتمية وجود مسافة بينهما لقناعته بأنه إذا كان قد لمسها "فإن روحه كانت ستصبح دنيوية ولم يكن ليستطيع أن يبدع ما يكافح من أجل إنجازه" لأن أية علاقة جنسية مع امرأة كانت ستلهي وتُضعف الرجل الطموح "المحموم برغبته في خلق أعظم عمل في حياته" (١٠٥١)، وبينما كان روبيك تجتاحه رغبة قوية "كادت أن تذهب عقله" حيث كان

مأخوذاً بجمال إيرين الخارجى، إلا أنه كان أولاً وقبل كل شئ فناناً وهكذا فإن المرأة العارية أمامه "أصبحت مخلوقاً مقدساً، يمكن لمسه فقط بالأفكار المقدسة" (١٠٥١ - ٥٢).

- ولقد اعتقت إيرين دورها كخادمة بإخلاص صوفى بدا مطلقاً ولا محدود، "ولقد رفعت ثلاثة أصابع فى الهواء وأقسمت أن أذهب معك إلى نهاية الدنيا ونهاية الحياة وإننى سأخدمك فى كل الأشياء" (١٠٥٠)، وتؤكد اللغة الفخمة التى يتذكر بها روبيك الماضى اكتمال عبوديتها : فى "عرى كامل وصريح - .. نعم لقد خدمتك بكل دماء شبابى النابضة ! ... لقد وقعت عند قدميك وخدمتك" (١٠٥١ - ٥٢).

- وما كان يؤمن روبيك بأنه عرض إيرين الممتع والمستمر لجسدها من أجل خدمة فنه الرفيع ذلك العمل الذى ضمنا نحن الاثنين كل صباح كما لو كان يحمل السر المقدس" (١٠٧٠) لم يكن سوى تعاون مخزى ومؤلم. وتصف له إيرين كيف كانت تراقبه، يوماً بعد يوم "ليس كرجل" ولكن "فقط كفنان" وهو يحدق فى جسدها وهو ينحته "وهو يسيطر على نفسه بشكل مثير". وبينما كانت هى تتوق إلى حبه ، كان هو يفرض عليها قالب المرأة الطاهرة التى تمثلها كموديل وهو رفض أثار غضبها : كلما خلعت ملابسى ووقفت عارية من أجلك، كلما كرهتك. (١٠٧٠).

- وتحتوى إيرين غضبها وامتعضها بينما تتجرد عارية طوال الأسبوع فى
إذعان صامت لاستغلال روبيك لها وترتدى ملابسها فى نهايات الأسبوع لتشارك
أيام الراحة مع "سيدها ومولاها" (١٠٦٩) وعلى شواطئ بحيرة تونيتز Taunitz
شاركت إيرين فى نوع آخر من الأعمال وهى تسليية خاصة كانت هى وروبيك
يطلقان عليها "قارب لوهينجرين" Lohengrin's boat حيث يصنعان البجعات من
زنابق المياه وقوارب من أوراق النباتات ثم يرسلان مراكبهما لتطفو على الماء.
وتذكر إيرين كيف كان روبيك يطرى ربة الإلهام حتى أثناء الأجازات : "لقد قلت
إننى البجعة التى تدفع قاربك (١٠٧٦) ويبدو رفض روبيك الجنس ليرين باسم
فنه أكثر عمقاً عندما يُدعم بالإشارة الضمنية إلى قصة لوهينجرين حيث يرفض
الفارس العذرى عروسه لهدف "أسمى" وهو البحث عن الكأس المقدسة.

- وقاومت إيرين امتعضها واشتياقها وأجبرت نفسها على أن تحاكي المرأة
التي ابتكرها روبيك حتى اكتمل التمثال فوقفت "تتظر بلهفة" (١٠٧٤) وهى تأمل
أن يتحول الفنان إلى الرجل ولكن بدلاً من التعبير عن حبه للمرأة ، أعرب روبيك
عن امتنانه لمصدر الإلهام : "أشكر من عميق قلبى يا إيرين. لقد كان ذلك حدثاً
استثنائياً بالنسبة لى" (١٠٧٥).

- وبينما دمرها جحود روبيك ورفضه لها، تركت إيرين الرجل "الذى لم يكن
بحاجة إلى حبى - أو حياتى بعد الآن" (١٠٤٧) وتحولت خيبة أملها المؤلمة إلى
يأس ونوع من الجنون العقلى : "لقد جاءوا وقيّدونى وقاموا بربط ذراعىّ معاً

خلف ظهرى ثم أنزلونى إلى قبر ذى قضبان حديدية كباب سحرى، وكانت الحوائط مبطنة - بحيث لا يستطيع أن يسمع أى شخص فوق الأرض الصرخات الآتية من القبر. (١٠٥٠).

- وتحاكى قصة ربة الإلهام السابقة عن حياتها بعد روبيك علاقتها مع النحات، ولكن بشكل ساخر فالشكل النصف خيالى للقصة يؤكد تأثيرها الكاريكاتورى. لقد قتلت زوجين وهو ما أرادت أن تفعله بروبىك - ودمرت أطفالها قبل أن يولدوا، وهو ما كان يجب أن تفعله بالتمثال : "لو أننى قد مارست حقوقى وقتها .. لكنت قتلت ذلك الطفل، فبعد ذلك قتله عدداً لا يحصى من المرات ... فى ضوء النهار وفى العتمة ... بكراهية - وانتقام - وعذاب" (١٠٤٧) وبعد دورها فى ملهى ليلى "كتمثال عارٍ فى لوحة حية" نسخة مبتذلة من الوضعية التى اتخذتها أمام الفنان. (١٠٤٨) ولكنها تسخر من روبىك وتستهزئ به عندما تقول إنها على الأقل أخذت مقابل عن ذلك العمل بينما كانت خدمتها له مجانية، وعلاوة على ذلك فإن الرجال الذين نظروا إليها صاروا عشاقاً لها على العكس من روبىك الذى رأى أن "الامتناع عنها أفضل". (١٠٤٨).

- وبدأت إيرين فى البحث عن روبىك عندما أدركت أنها أعطته شيئاً يستحيل استبداله، شيئاً لا يجب على المرء أن ينفصل عنه أبداً" (١٠٥٤) ويعلق هو "ثلاثة أو أربعة أعوام من شبابك" (١٠٥٤) ولكنها تصحح له : "كم كنت

صغيرة ومبذرة وقتها - لقد أعطيتك ما هو أكثر، أكثر بكثير من ذلك". لقد نسي
"الهدية الأندر" التي عرضتها عليه : "لقد أعطيتك روحى الشابة المفعمة بالحياة
وقد تركنى ذلك خاوية من الداخل ، بلا روح ولهذا مت" (١٠٥٥) .

- ويُعد رفض روبيك لحب إيرين المثال الأخير فى أعمال إيسن على الأمر
الذى يتكرر ليكشف كيف تحول عقلانية الرجل رغبة المرأة إلى شئ يمكن
استخدامه أولاً كيفما يحتاج الرجل. ومثلما تكتب جين باكر ميلر Jean Baker
Miller عندما يتحول المرء إلى شئ وليس شخصاً فاعلاً "فيفترض أن كل نزعاته
الجنسية واهتماماته لا توجد بشكل مستقل، فهى تُخلق عن طريق الآخرين ومن
أجل الآخرين فقط - وتكون محكومة ، مُعرفة ومُستغلة" (نحو علم نفس جديد
للنساء ٦٣) . وفى مسرحية الفايكج فى هيلجلاند بالرغم من العاطفة المتبادلة
بين سيجارد وهيورديز إلا أنه يعطيها إلى جانر Gunnar باسم الرابطة الذكورية
كما يرفض بيير جينت سولفيدج جنسياً ويحولها إلى نموذج مثالى لعفة الأنثى
يخدم ذاته. وفى الإمبراطور وجاليليان يسجن جوليان هيلينا ذات الرغبة
الجنسية المفرطة فى قالب المرأة الطاهرة التى يعتبر وجودها ضرورياً
لإمبراطوريته، وفى دعائم المجتمع يوبخ بيرنك Bernick زوجته على عاطفتها
نحوه ويحاضرها حول ضرورة الصحة الهادئة للحب بين الزوجين، وفى بيت
الدمية يمارس تروفالد الحب مع زوجته منذ ثمانى سنوات ويواصل عاداته فى
تخليها العروس العذراء التى تزوجها، وفى الأشباح يجبر القس مانديرز هيلين
الضج على العودة إلى زوجها وتمارس واجباتها الزوجية، وفى البطة المتوحشة

يعاقب هيلمر Hjalmer جينا Gina على علاقاتها الجنسية قبل أن يلتقيا، وفي روزميرشولم يقوم روزمير بتصنيف رغبة بيتا له على أنها رغبة شاذة ويتناسى تمامًا رغبة ريكا، وفي هيدا جابلر يأخذ تيسمان وبراك إذعان هيدا الجنسي كأمر مسلم به ويُعنفها لوفبورج Lovborg لأنها ترفض النوم معه، وفي إيولف الصغير يرفض ألفريد شهوة ريتا الجنسية ويجعل دورها يقتصر على كونها أم لطفلهما، وفي جون جابريل بوركمان John Gabriel Barkman يخون بوركمان عاطفته هو وإيلا باسم طموحه، بينما في عندما نستيقظ نحن الموتى يرفض روبيك شهوة إيرين الجنسية باسم فنه، وبذلك فهو، مثل كل سابقيه، يرفض الاعتراف بآدمية المرأة الكاملة وينكر عليها استقلاليتها.

التحول الكامل لتمثال روبيك

- عندما بدأ روبيك الطموح في التفكير في نصب تذكاري يعبر عن "يوم البعث" كان اختياره للشكل المجازي الذي سيعبر عن فكرته تقليدياً بحثاً وهو امرأة عذراء حيث سيتم التعبير عن فكرة البعث عن طريق الفكرة القديمة للقوة المخلصة لعفة الأنثى والتي يجسدها النحات من خلال "الشابة الطاهرة - التي لم تمسها التجربة الدنيوية - والتي استيقظت على الضوء والمجد بدون شائبة قبح أو قذارة لتلقى بها" (١٠٧٢). ولكن عندما أكمل روبيك امرأته المصنوعة من الرخام فشلت ما كانت ستصبح أروع إبداعاته الفنية في أن تحوز رضاه، ويعترف لإيرين أنه بعد رحليها بدأت الفكرة التي خدمتها كموديل تبدو ساذجة وخاطئة.

لقد كانت نتاج فترة لم تكن لديه بعد أى معرفة بالحياة ولا كيف يسير هذا العالم" وحيث إن فكرته عن البعث كانت قد أصبحت الآن "شيئاً أكبر" وأكثر تعقيداً" فقد اتسع تشكيله للتمثال ليمثل "جزءاً من تموج الأرض وتفجرها" والتي من خلال شقوقها "يندفع البشر الآن بوجوه حيوانية مقنعة، رجالاً ونساءً - تماماً كما عرفتهم فى الحياة". ولم يكن التمثال المكتمل مستوحى من إيرين ولكن من روبيك نفسه كما يشرح لها : "ما رأيته بعينى فى العالم من حولى" (١٠٧٢) .

- ويأتى تطور روبيك وتحول نظرته ليجعله يقلل بشكل كبير من مثالية وأهمية المرأة المثالية. لقد جعل وجهها أقل وضوحاً وإشراقاً و"جذبه للوراء"، ونقلها من القاعدة التى كانت تستقر عليها إلى خلفية التمثال المنحوت (١٠٧٣) وأصبح الشكل المجازى الرئيسى الآن هو رجل "يغمس يديه فى المياه المتدفقة ليمسحها ويجعلها نظيفة .. وهو لن يكون أبداً حراً ليمارس البعث حيث إن يوم البعث لم تعد تمثله "شابة طاهرة" مبتهجة" (١٠٧٢) وإنما رجال ونساء يائسون وناقصون يتقدمهم تمثال لرجل يمثل الندم على الحياة المنصرمة". (١٠٧٣) ولم يعد يتم التعبير عن البعث كيقين وإنما كمستحيل، وحلّ القلق والجزع محل النشوة والسعادة، ولم يعد روبيك يصور الواقع مثالياً وإنما أصبح معلقاً حالماً على معاناة البشرية المرتبطة بالأرض. وقد أتاح الشكل العاطفى للمرأة الطاهرة التى تصعد إلى الجنة ، وهو مثال على فن الصالونات الأكاديمى، أتاح المجال لظهور أشكال إنسانية - حيوانية تعبيرية. وبتعبير آخر تحول روبيك إلى فنان حديث.

- ويقوض بعث إيرين الأيديولوجية التي جسدها التمثال الذي اتخذت له وضعية كموديل، فهي قد استيقظت من الموت ولكن ليس لتصعد إلى الجنة كعذراء منتصرة ومطمئنة، وإنما لتبقى على الأرض مدة كافية لتواجه الرجل الذي رفضها جنسيًا، ولكنها في نفس الوقت تتعلق بوهم منقذ. وحيث إنها لا تدرك أن التمثال قد تحول فتظل تؤمن بأن معاناتها قد خدمت قضية الفن، وهكذا حملت تلك المعاناة معنى التضحية. وعلى الرغم من كراهيتها للتمثال لأنه يمثل رفض روبيك لها، إلا أنها أيضًا تحبه لأنه قد حقق "المجد والشرف" (١٠٤٦). لقد كان ذلك التمثال الشهير الذي تدعوه "إبداعنا، طفلنا" بمثابة تعويض لها عن الأطفال الحقيقيين الذين أنكرهم روبيك عليها وحرمها منهم (١٠٧٠). وعندما يكشف لها روبيك أن ما تتذكره "أصبح فيما بعد شيئًا آخر" (١٠٧١) ويصف لها المجموعة الجديدة، تعترض قائلة "كما لو كانت التماسية قد خنقتها) روحى كلها - أنت وأنا - نحن، نحن، نحن وطفلنا كنا فى ذلك الشكل المنحوت وحدنا" (١٠٧٣). وبغور غير مقصود يحاول روبيك أن يبرر تحوله : "نعم ولكن اسمعنى الآن وكيف قدمت نفسى فى هذا الشكل الفنى، فى الأمام إلى جانب نبع .. رجل يجلس يحنيه الشعور بالذنب، كما لو كان لا يستطيع أن يفصل نفسه تمامًا عن قشرة الأرض". وفى مكان إيرين وقف روبيك كموديل للشكل المجازى الرئيسى. لقد استبدل الفنان ربة الإلهام وأحل نفسه محلها.

- وتحلل إيرين بمرارة إحلال روبيك نفسه مكانها : "لقد قتلت روحى - ثم تصور نفسك فى حالة من الندم والتكفير عن الذنب والأسف العميق - (وتبتسم)

- وأنت تعتقد أن ذلك يداوى الجرح ويحقق الهدف" (١٠٧٣) وتجد إيرين أن أكثر تسمية ملائمة تعطيها للرجل الذي أساء إليها في اتهامها لها هو "شاعراً". وتشرح للنحات الذي لم يستوعب الأمر "لأنه يا صديقي هناك شئ ما فى تلك الكلمة يخفف من حدة الأشياء، شئ يبرر نفسه ويلقى بعباءة تخفى كل خطيئة وكل زلة بشرية" (١٠٧٤) .

- ويعزز دفاع روبيك الجريء عن نفسه حقيقة اتهام إيرين : "أنا فنان يا إيرين ولست أخجل من كل الزلات البشرية التى قد أحملها معى لأنه ، كما تعرفين ، لقد ولدت لأكون فناناً، وبغض النظر عن كل شئ ، فلن أكون أى شئ آخر" (١٠٧٤). وتبرر هوية روبيك كفنان سلوكه بأكمله ، لأن العبقرى لا يعترف بأى قانون.

- وتجبر اعترافات روبيك إيرين على الاعتراف بالحقيقة المؤلمة عن نفسها حيث تدرك أنها كانت متوهمة عندما اعتقدت أن مشاركتها فى إبداع هذا التمثال هو الإنجاز الوحيد فى حياتها الفاشلة وأن تكريسها لقضية الفن لا علاقة له بالأمر وأن إذلالها ومعاناتها كانت بلا جدوى. ويأتى اعتراف إيرين بعدم جدوى خدمتها وعبوديتها ليجعلها تدرك مدى بشاعة استخدامها كأداة : "ولكن أنا .. كنت إنسانة - فيما مضى ! وأنا أيضاً كانت لدى حياة لأعيشها وقدراً لأحققه. ألا تفهم أننى قد تخلّيت عن كل ذلك لأجعل من نفسى أداة لك - آه لقد كان ذلك انتحاراً" (١٠٧٤). وتصف إيرين خطأها بربطه بقصة مسيحية

محورية حول الخير والشر حول إغواء إبليس للمسيح. وفى لغة مستوحاة بشكل مباشر من تلك القصة المذكورة فى إنجيل ماثيو Mathew ٩ : ٤ - ١٠ تحكى إيرين كيف استطاع الشيطان المغوى الماكر روبيك أن "يفريها" إلى قمة جبل ووعدا بأن يجعلها ترى "كل أمجاد العالم" بشرط أن تتبعه وتفعل ما يأمرها به (١٠٧٧) . "وفى الحال ركعت على ركبتى - وعبدتك وخدمتك". لقد تركت إيرين نفسها ليتم إغواءها من قبل الشيطان الذى خدعها بحتمية محو الأنثى لنفسها فى خدمة الإنجاز الذكورى.

الفن ، الحياة ، وفوائد النساء

- وبالرغم من أن الشكل الأخير "ليوم البعث" جلب لروبيك الشهرة والثروة التى أرادها، إلا أن سعادته كانت قصيرة "كل ذلك الحديث عن النداء السامى للفنان ومهمة الفنان وما إلى ذلك بدأ يبدو لى فارغاً ومجوفاً من أساسه" (١٠٦٣) وقرر روبيك أن يجعل الحياة تحل محل الفن لأنه، كما يشرح لزوجته مايا Maja إنه بالرغم من كل شئ "أليست الحياة بجمالها وشمسها المشرقة أجدر بالاهتمام من مواصلة العمل حتى نهاية أيامك فى الحياة فى حفرة رطبة تقطر منها المياه والعمل حتى ذروة التعب فوق كتل من الصلصال وقوالب من الحجر؟" (١٠٦٤) وكما كانت إيرين بجمالها وذكائها هى المرأة المثالية التى يستطيع معها أن يبدع فإن مايا ببساطتها وحيويتها هى المرأة المثالية التى يستطيع معها أن يحيا، ولذلك اشتراها روبيك كزوجة له ووعدا كعادته بأن

يجعلها ترى كل أمجاد العالم"، إلا أن محاولة روبيك لإحلال الحياة محل الفن باءت بالفشل كما يشرح لشريكته فى الحياة "لقد أدركت أنتى لا أستطيع مطلقاً أن أجد السعادة من خلال الاستمتاع بحياة الفراغ .. على أن أظل نشيطاً - أبداع عملاً تلو الآخر - حتى اليوم الذى أموت فيه (وبصعوبة) ولذلك يا مايا فأنا لا أستطيع أن أظل معك بعد الآن" (١٠٦٤ - ٦٥) .

- ويأتى رد مايا البسيطة والواقعية على زوجها - "فى كلمات بسيطة هل يعنى ذلك أنك قد مللت منى ؟" - وتذكر الحقيقة التى تختبئ تحت بلاغة روبيك : "نعم، هذا ما أعنيه بكلامى ! نعم لقد مللت - لقد مللت وسئمت وتعبت بشكل لا يطاق من الحياة معك" (١٠٦٥) ولدهشة روبيك ترتاح مايا لرفضه، فهى غير راضية عن زوجها المثقف غير الاجتماعى، حيث إن زوجته البسيطة الاجتماعية تعترف أنها لا تهتم ولا تعرف أى شئ عن "الفن وما إلى ذلك" (١٠٦١). وهى متلهفة للانفصال عن روبيك بنفس درجة لهفته للانفصال عنها : "إننى أستطيع دائماً أن أجد شيئاً جديداً لنفسى فى مكان ما فى العالم حيث سأكون حرة ! حرة ! حرة !" (١٠٦٦) وبالنسبة لمايا فكونها "حرة" يعنى حرية تركها روبيك لرجل آخر وهو عشيقها الجديد الفهيم Ulfheim، غريم روبيك، صائد الدببة السوقي الذى، كما تصفه مايا، "لا يوجد بداخله أثر لفنان" (١٠٥٨).

- ويشرح روبيك لزوجته بفروره المميز أنه يحتاج "رفقة شخص يستطيع أن يرضى متطلباته - ويكمّله - ويكون معه فى كل شئ يكافح من أجله" (١٠٦٢)

وليرضى حاجته فهو يخطط لاستبدال مايا بإيرين ويضرب على صدره وهو يشرح لزوجته غير المرضية : "أترين . هنا فى الداخل - هنا أجمل صندوق صغير جداً - وفى هذا الصندوق تختزن كل رؤياى ، ولكن عندما رحلت إيرين بدون أثر، انغلق قفل ذلك الصندوق، وكانت هى تملك المفتاح وقد أخذته معها، أما أنتِ يا صغيرتى مايا - فلستِ تملكين المفتاح" (١٠٦٥) .

- ويفترض روبيك أن إيرين ستقبل بسعادة أن تعود لدورها العبودى السابق لأن ما يريده ينبغى أن يكون ما تريد المرأة أن تعطيه إياه. ويقاوم حقيقة اتهامات إيرين، رافضاً مناقشة معاملته معها - " دعينا نتوقف عن الحديث عن الماضى" (١٠٤٧) إلا لتبرير تلك المعاملة على أساس "مهمته الفنية" (١٠٥٢) ومتناسياً لمشاعرها، ينكر روبيك حكمه الموجز على تعاونهما - "أنا قلت" حقبة "أنا لا أستخدم الكلمة عامة" (١٠٧٥) ويرفض حكايتها عن موتها - "آه. إيرين عليك أن تقلعى عن تلك الهواجس المتوحشة - أنت حية حية حية لا" (١٠٥٠) . ولا تعنى معاناة إيرين وما قاسته شيئاً لروبيك ولكن ما يعنيه هو كيف ستعيش من أجله الآن. وفى النهاية يجاريها فى زعمها المتكرر بأن معاناتها قد حولتها إلى امرأة ميتة، فيلوح الأمير روبيك بعصاه السحرية ليعث جماله النائم إلى الحياة مرة أخرى : "آه، ولكنكِ استيقظتِ الآن يا إيرين!" (١٠٦٧) ولكن حياة إيرين لا تعمل تبعاً لرغبات روبيك ولا يمكن إحياءها بهذه السهولة : "لا زال هناك نوم عميق وثقيل يعلق بعينيّ"، وباصراره أنه هو وحبه الذى أعاد اكتشافه سيجربان

"ضوء فجر جديد" يرفض روبيك تحذير إيرين - "لا تصدق ذلك أبداً" - على أساس رغبته هو : "أنا أومن بذلك ! وأعرف أنه سيحدث ! الآن حيث وجدتك ثانية" (١٠٦٨) .

- ويكرر حنين روبيك لإيرين نفس النمط الأناني لعلاقتها السابقة، فهو يريد لها بسبب الفائدة التي يستطيع أن يحصل عليها من خلالها، وهو يرفض حقيقة استغلاله لها في السابق وعدم جدوى ذلك الاستغلال، فيرجوها لتأتي وتعيش معه "تماماً مثل الأيام التي أبدعنا فيها سوياً . إنك تستطيعين أن تفتحي كل الأشياء المغلقة بداخلي" (١٠٧٧) ويرفض ردها القاسى "إننى لم أعد أملك المفتاح لك"، وباعتراضٍ مضلل يجعل يأسه الأناني مثيراً للشفقة "أنت تملكين المفتاح ! أنت وحدك تملكينه ! (ويتوسل إليها) ساعدينى - حتى أستطيع أن أعيش حياتى مرة أخرى ! " وفى رفضها القاطع لتكرار خدمتها تقوم إيرين بثباتٍ حازم بتحويل كلمات روبيك "حياتى" إلى صفة الجمع : "أحلام ميتة، بدون هدف . لا يمكن إحياء حياتنا معاً" (١٠٧٧) .

النظر إلى المرأة

إن رفض روبيك لأن يرى إيرين كما هى لهو نوع من المقاومة العنيدة والتواقة إلى الحقيقة المائلة أمام عينيه: "وجهها شاحب ومسحوب مثل قناع من اللصق، ويتدلى جفناها ويبدو أن عينيها غير مبصرة ويظهر ثوبها طويلاً ويتعلق بجسدها فى ثنيات أفقية طويلة ومنتظمة .. قامتها صلبة وخطوتها قوية ومحسوبة"

و"الشال الكريب الأبيض الكبير" الذى يغطى رأسها والجزء العلوى من جسدها يبدو كما لو كان كفنًا (١٠٤٠) وكمحاكاة لعذراء روبيك الدائمة ، تقف إيرين كامرأة ميتة وكتمثال منحوت، كانت تجسيدا غريبًا لتمثل روبيك لها ولرفضه للمرأة الحية لصالح المرأة الخيالية التى ابتكرها . وفى توسله لإيرين لتعود إليه، يتجاهل روبيك ما فعله بها : "وماذا عنى؟" تسأله هى : "هل نسيت ما أنا عليه الآن؟" (١٠٩٠) .

ثورة ربة الإلهام : عندما نستيقظ نحن الموتى

إن ما يطلق عليه جويس Joyce "القوة الداخلية لشخصية" إيرين يسمح لها بأن تثابر فى هجومها المتكرر على تبريرات روبيك لنفسه حتى أنها تجبره على التخلّى عن دفاعه والاعتراف فجأة بالحقيقة القاسية والموجزة : "لقد وضعت الموديل الصلصالى الميت فوق بهجة الحياة وفوق الحب" (١٠٩١) ولكن حتى مع إدراك روبيك لخطئه فهو ينكر عواقبه، فبالنسبة إلى روبيك ، مثل السيدة ألفنج، الإدراك هو كل شئ : "أخيرًا . نحن أحرار ! ولا زال لدينا وقت للحياة يا إيرين"، ولكن، كما فى مسرحية الأشباح، يحكم الماضى على الحاضر بالموت : "بعد فوات الأوان .. بعد فوات الأوان .. لقد ماتت بداخلى الرغبة فى الحياة" (١٠٩١) فالمرأة لا تستطيع التجدد إلى ما لا نهاية.

- وأخيرًا ينظر روبيك إلى إيرين ليس كما يحبها أن تكون بالنسبة له ولكن كما هى فعلاً . وتقوم بتحطيم مقاومته الأخيرة بذلك التناقض الصارخ بينها

وبين عذراء بوريك المليئة بالبهجة التي بُعثت إلى الحياة : "لقد استيقظت فتاتك الصغيرة من الموت وتستطيع أن ترى الحياة بأكملها مطروحة أمامي ومحنطة" (١٠٩١). ويعد إدراكه لموت إيرين اعترافاً بكبر حجم جريمته وعدم قدرته على إصلاحها وتقبله لمسئوليته للتكفير عنها عينيًا : "إذن دعى روحانا الميتة تعيش الحياة لذروتها مرة واحدة - قبل أن نهبط إلى قبورنا ثانية لا" وكما ماتت إيرين خلال خدمتها له، فهو أيضاً سيموت لاستغلاله لها.

- وبينما يصعد العاشقان المتصالحان الجبل العاصف لزفافهما الرمزي في الموت، يقابلان مايا وحبيبها صائد الدببة وهما يهبطان ليستمتعا بالحياة والحب اللذين رفضهما روبيك مع إيرين وتأتى أغنية مايا عن تحررها من روبيك - "أنا حرة طائر، أنا حرة" (١٠٩٢) - كتعليق أيضاً على الزوجين المتجهين نحو الانهيار الثلجي واللذين يجريان تحرراً أكثر إثارة. وتنتهى عندما نستيقظ نحن الموتى بتمجيد الحب فى ثنائى قصير ممتع يحتفل فيه العاشقان باتحادهما الجديد فى استعارات رائعة عن الصعود والضوء: "إلى الأعلى نحو الضوء وكل مجده المتألق إلى الأعلى نحو قمة الوعد لا هناك فى الأعلى سنحتفل بزواجنا ... نعم، عند كل شئ ، كل الضباب - ثم لأعلى قمة للبرج الذى يلمع فى شروق الشمس" (١٠٩١) - (٩٢).

- ويصعد إيرين وروبيك وهما متشابكى الأيدي نحو نهايتهما الاحتفالية، ولكن فى ازدواجية الموت والحب التى تنتهى بها المسرحية، فإن أحد العاشقين يكون

ميتاً بالفعل، حيث أن ذلك هو ما يدركه الرجل عندما ينظر إلى المرأة ليس كوظيفة تقوم بها من أجله ولكن كشخص منفصل عن نفسه. وعندها يقوم بالإشارة الأسمى، وينضم للمرأة في نفس الحالة التي حكم عليها بها.

خاتمة كاتب مسرحي

إذا كان إيسن قد اعتبر عندما نستيقظ نحن الموتى كنهاية للثلاث مسرحيات التي سبقتها، فهو قد فكر فيها أيضاً كخاتمة بمعنى أوسع. وفي رده على مراسل صحفي سأله ما إذا كان اختار العنوان الفرعي عندما نستيقظ نحن الموتى "خاتمة درامية" ليشير إلى كونها مسرحيته الأخيرة ويجب إيسن : "ما إذا كنت سأكتب ثانية لها مسألة أخرى ولكن ما كنت أقصده "بالخاتمة" في هذا السياق هو فقط أن المسرحية تشكل خاتمة لسلسلة من المسرحيات بدأت ببيت الدمية وتنتهى الآن بعدما نستيقظ نحن الموتى. وهذا العمل الأخير يتناول تجارب تعاملت معها في هذه السلسلة بشكل كلى ويجعل منها وحدة مكتملة أو كياناً واحداً، والآن انتهت منها. وإذا كتبت أى شئ آخر فسيكون في سياق آخر وربما أيضاً بشكل آخر" (H ١٩ : ٢٢٦) والتفسير المعتاد للملاحظات إيسن هو أنه كان يشير إلى تبني أسلوب جديد وكما يكتب ماير فإيسن كان يقصد "أنه قد انتهى من الواقعية المألوفة والتقليدية وينوى التحرك .. مرة أخرى نحو الشعر والرمزية" (٧٨٥) إلا أن إيسن يصر على تسمية موضوع ما إذا كان سيواصل الكتابة كمسألة أخرى" هو أمر منفصل تماماً عن شرحه بأن عندما نستيقظ

نحن الموتى كانت خاتمة لبيت الدمية والمسرحيات التى تلتها . ويأتى إصرار إبسن بأنه لم يقصد أكثر مما قاله ليؤكد أن استخدامه لكلمة **خاتمة** لم يتم على أساس مرادفها لنظيرها مقدمة، وأن تعنى مقدمة لسلسلة جديدة من المسرحيات، ولكنه استخدمها بمعناها الطبيعى : "جزءاً ختامياً يكمل عملاً أدبياً - وتأتى عندما نستيقظ نحن الموتى "لتصنع وحدة مكتملة وكياناً" لسلسلة المسرحيات التى بدأت ببيت الدمية لأنه فى هذه المسرحية فقط يقود ذلك البحث الجذرى عن الحقيقة، وهو الموضوع الأساسى الأعظم لإبسن، إلى حل . وتتعارض تلك الحسمية فى النهاية المتأغمة للمسرحية بشكل كبير مع النهايات المفتوحة للمسرحيات العشر التى سبقتها . وفى بيت الدمية التى تصل إليها الحقيقة هى أيضاً تحمل فكرة احتقار النساء والخط من قدرهن، حيث إن نورا تنهى زواجها غير الحقيقى وتغلق الباب خلفها بعنف على زوجها المذهول . وفى الأشباح فإن أوزولد المريض بمرض قاتل يعطى والدته دلالة بشعة لنزولها على طلب القس مانديرز بأن تؤدى واجبها كامرأة . وترحل نورا إلى المجهول، بينما معرفة هيلين ألفنج الجديدة تجعلها تصرخ على البدائل المستحيلة المطروحة أمامها : "نعم ! لا !" وفى الفصل الأخير من **عدو الشعب** فإن فارس الصحة الدكتور ستوكمان يجمع الحصى الذى تلقىه عليه الحشود المجتمعة التى ترفض الحقيقة التى يخبرهم بها بينما فى نهاية **البطة المتوحشة** فإن فارس الحقيقة الذى يريد أن يدخل النور إلى منزل إيكدا Ekdal يواجه بجثة الفتاة البريئة التى دمرها تدخله . سيكون على دكتور ستوكمان أن يجدد المعركة ضد الناس من أجل الحقيقة، وسيؤدى نبش جريجز

فى الماضى إلى اختراع هيلمر لعاطفة أخرى مفرطة يبرر بها موت ابنته. وفى روزميرشولم فإن من أطلق على نفسه جالب الحقيقة لأبناء مدينته يتخلى عن مهمته عند أول عقبة ويطالب المرأة التى تحبه بأن تقلد زوجته الأولى وتموت لتثبت حبها له. وتنتهى المسرحية بقفزة مزدوجة إلى قناة الطاحون. وفى السيدة القادمة من البحر فإن النهاية التعيسة للحبكة الفرعية وهى استسلام بوليت لزواج بلا حب، يتعارض بشدة مع النهاية السعيدة للحبكة الأساسية. وفى نهاية المسرحية تراقب بوليت الواقعة فى الأسر السفينة الكبيرة بصمت وهى تخرج من المضيق البحرى إلى البحر. وفى هيدا جابلر تدرك البطلة مدى بشاعة الأسر فى صفقة الزواج التى عقدتها وتختار أن تدمر نفسها على أن تواصل حياة تكرها وتنتهى المسرحية بطلقة رصاص. وفى البناء العظيم يصوغ سولنيس وهيلدا خيالاً رومانسياً مثيراً حيث يلعب هو فيه دور الرجل البطل وهى ستكون تلك الإلهة التى ستلهمه لتحقيق إنجازه الجديد. وفى نهاية المسرحية يحقق سولنيس ما طلبته منه هيلدا ويقع ليلقى حتفه بمجرد أن يفعل ذلك. وفى إيولف الصغير تتعلم ريتا كيف تدرك عاطفتها المحمومة لزوجها والتى جعلتها تهمل ابنها وتقود الفرد إلى الاعتراف بإهماله ويشاركان معاً فى التخطيط لتخليص حياتهما. ولكن حتى هنا فى المسرحية التى تشبه نهايتها المتصالحة بشكل كبير نهاية عندما نستيقظ نحن الموتى يبقى الحل غير نهائى، حيث يقول الزوجان أولمرز بأن لديهما "يوم عمل شاق فى انتظارهما" (٩٣٥). وفى جون جابريل بوركمان، لا يعترف البطل أبداً بالجرم الذى ارتكبه أو باستغلاله لإيلا وجانهيلد، ويحلم حتى

النهاية بالامبراطورية الصناعية التى هربت منه، وتظل حياة المرأتين المفتونتين بالرجل مريرة تحمل نفس الكآبة الموجودة فى حياة بوركمان، وتنتهى المسرحية بلوحة لجثة رجل وامرأتين ميتتين فى الحياة "ظلين - يحومان حول رجل ميت" (١٠٢٤) .

- وفى تناقض صارخ مع العشر مسرحيات التى سبقتها، تنتهى عندما نستيقظ نحن الموتى بمصالحة أكيدة وسعيدة. ويلاحظ أن الحركة الرأسية لأماكن الدراما الثلاثة - من المنتجع الذى يطل على البحر إلى الفندق الجبلى إلى جانب الجبل الشاهق - ترسم صعوداً روحانياً واضحاً. إن معنى اسم إيرين هو السلام وهى دلالة يتم الإشارة إليها بوضوح فى آخر سطور المسرحية "Pax Vobiscum". وينهى إيسن سلسلة مسرحياته عن الحياة الحديثة بكلمات تحمل الشفاء والبركة.

- أثناء كتابة عندما نستيقظ نحن الموتى ، شعر إيسن لأول مرة فى حياته بالمرض وكتب المسرحية وهو يعانى من حمى شديدة كما لو كان يخشى أن يشتد عليه المرض قبل أن ينتهى منها، وبعد ثلاثة أشهر من إصدارها أصابته أولى السكتات الدماغية التى جعلت المزيد من الكتابة أمراً مستحيلًا. وليس من الصعب التكهن بأنه تكون هذه المسرحية هى مسرحيته الأخيرة وأنه قد أراد أن يختتم أعماله بعمل يحمل نوعاً من التناغم والانسجام. وقبل ذلك بعام توالت

عدة أحداث ولدت شعورا بأن إنجازاته قد انتهت ومنها سلسلة المهرجانات الطويلة بالنرويج والسويد والدنمارك والتي ميزت عيد ميلاده السبعين، وكذلك الإعداد للنسخ المجمع من أعماله باللغة النرويجية والألمانية. لقد تم تتويج حياته الفنية.

- وبسخريته المعهودة يقوم إيسن في نفس الوقت الذي اختتم فيه مسيرته الفنية الحافلة بمسرحية درامية تنتهي بمصالحة بإلقاء نظرة نقدية على طبيعة الفنان التي جعلت مثل تلك المسيرة ممكنة. لقد جاء استخدام روبيك لإيرين شبيهاً باستخدام إيسن للموضوع الأدبي المستديم وانعزال الفنان عن الحياة واستغلاله لها. وباستثناء فولك Falk في كوميديا الحب، فإن روبيك هو بطل إيسن الوحيد الفنان، وكما في المسرحية السابقة، فإن إيسن يفحص بقسوة ذاتية الرجل وانغماسه في نفسه وكيف ينظر إلى العالم ومن فيه من أشخاص على أنهم دقيق في طاحونته، وفي هذا فإن عندما نستيقظ نحن الموتى تعد خاتمة شخصية. وكما اقترب من نفسه في تصوير أبطال مسرحياته فولك وبراند وبيير جينت وسولنيس، فقد فعل نفس الشيء في تصويره للفنان الذي يحمل تشابهاً مع إيسن، والذي يعلق عليه كوت بأنه "يبدو كما لو كان يبرزه بتعمد" في تطور روبيك من فنان رومانسي إلى فنان واقعي (k ٤٥٨). وبالرغم من أن روبيك نحات، إلا أن "أقصى وصف يعبر عن الإساءة استطاع إيسن أن يجده" له هو "شاعر"، كما يقول ماكفارلاين McFarlane. ويأتي اتهام إيرين لروبيك بأنه قد قتل روحها ثم صور نفسه على هيئة تمثال يعبر عند الندم، ليس فقط ليصدر حكماً على عمل

إبسن وإنما أيضاً ليشكل تعليقاً ساخراً على تعريف إبسن نفسه بأن المرء حين يكتب إنما هو يصدر حكماً على نفسه، وفي حكمه على ذلك الحكم، فإن ماكفارلاين يختتم كلامه قائلاً إنه عندما نستيقظ نحن الموتى "تطلق على المؤلف حكماً مسبقاً في منتهى القسوة" (OI ٨ : ٣٣ - ٣٤).

- وأصبح من المؤلف تضيق محتوى السيرة الذاتية العام في عندما نستيقظ نحن الموتى - وهو تصوير الفنان كمستغل للحياة - إلى الزعم بأن المسرحية تأمل استعاري للصراع بين الحب والفن، وأن اختيار روبيك غير الحكيم للفن هو نفس اختيار إبسن. ويكتب ماير "لا يمكن أن نجد في أى مكان آخر تصويراً بهذا الكمال وهذه القسوة كتصوير في شخصية آرنولد روبيك الفنان الذى بدأ يشيخ، الذى يشعر بالقلق والضجر في حياته الزوجية وفي موطنه الذى عاد إليه بعد إقامة طويلة بالخارج وفي فته، ويشعر بالصدمة من إدراكه بأن رفض الحب هو رفض للحياة. وكانت هذه هي اللوحة التى صورها إبسن للمؤلف المسرحى كرجل عجوز، تم رسمه وهو فى الحادية والسبعين من عمره" (M ٧٨٦).

- إن تلك القراءة التخطيطية تحتاج إلى تصحيح على أكثر من صعيد، فبينما يعتبر عدم الرضا الذى شعر به روبيك إزاء عودته إلى وطنه فكرة ثانوية فى المسرحية، إلا أنه يعكس بلا شك مشاعر إبسن المحيرة والمضطربة إزاء عودته إلى النرويج بعد سبعة وعشرين عاماً من المنفى، كما أنه من غير المحتمل أن تكون علاقة روبيك التعيسة بزوجته انعكاساً لعلاقة إبسن بسوزانا، إذ إن زواج

روبيك من امرأة ليس لديها أى نوع من الفهم والإدراك لفنه يجعله على النقيض تمامًا من زواج إيسن. إن فشل اتحاد روبيك مع الشابة الجميلة مايا لهو فى الغالب انعكاس لما اعتقد إيسن أنه كان سينتج عن اصطحابه للشابة الجميلة ايميلى بارداك ليربها، كل أمجاد العالم كما وعدّها فى لحظة انفعال عاطفى. كما أنه لا يوجد ما يؤكد أن إيسن كان "قلقاً فى فنه" أو أن رفض روبيك "للحب" وبالتالي "للحياة" من أجل الفن يمثل اختيار مبتكر الشخصية. وفى البداية، وكما أشرت سابقاً فإنه لا مجال للجدال حول أن زواج إيسن بسوزانا ثورسين لم يكن سوى اختياره للمرأة التى أحبها وقد أحب إيسن أيضاً هيلدر أندرسون، إلا أن ما بينهما كان علاقة بين فنان وآخر، وإذا كان قد ترك زوجته من أجلها (وهو احتمال اعتبره إيسن مستحيلاً) فلم يكن هذا الاختيار ليعنى اختيار "الحياة" عوضاً عن "الفن". فعلى العكس من ذلك، كانت أندرسون تتصرف كمستشارة لإيسن فى كتابته للمسرحية التى اعتمدت بشكل جزئى على علاقتهما، وهى مسرحية البناء العظيم. والأهم من ذلك، فلا يوجد ما يوحى بأن إيسن كان ينظر "للحياة" كمرادف "للحب"، ومن المثير للفضول أن كتاب السيرة الذاتية والنقاد الذين أصرّوا على عدم التخلّى عن العمل من أجل الحب يزعمون أن إيسن نفسه قد ندم على أنه لم يفعل ذلك. وفى الواقع، فإنه من المعروف أن إيسن كان ينظر إلى كتاباته على أنها ليست أقل من رسالة وأن الاستجابة لها، كما يقول كوت، كان بشكل حتمى وقاطع أمراً أخلاقياً ملزماً، لقد كانت الكتابة هى عقيدته" (K) (١٦٠). وفى إحدى رسائله الأولى لناشره، يلاحظ إيسن: "أنا أشعر أن مهمتى فى

الحياة هي استخدام المواهب التي حبانى الله بها لأوقف أبناء بلادى من سباتهم ولإجبارهم على رؤية المكان الذى تقودنا إليه المسائل العظيمة" (Ls ٥٤ - ٥٥). وفى نفس الوقت تقريباً، كتب إيسن خطاباً إلى كينج كارل يلتمس فيه منحة للكاتب : "أنا لا أقاتل من أجل وجود فارغ خال من الأعباء وإنما لذلك العمل الذى سأكرس له حياتى والذى أوّمن بشدة أن الله قد كلفنى بالقيام به" (Ls ٥٦ - ٥٧) . وكان من الممكن أن يحتقر إيسن نفسه إذا كان تخلص عن العمل الذى كرس له حياته من أجل "الحياة"، فبالنسبة لإيسن الحياة السيئة هي تلك التى لا هدف لها، حياة بير جينت التى كانت بلا عمل ولا تحتوى على شئ سوى الموهبة الضائعة وبالتالي الذات الضائعة. لقد كانت حياة بير جينت الخاطفة هي ما قاتل إيسن ضده من خلال روتينه المنضبط الشهير والذى يعود الفضل الكبير فى إمكانية تحقيقه إلى تلك الزوجة التى دعمت عمله بدون قيد أو شرط والتى كان لنزاهتها وتحرر عقلها تأثير جوهري عليه.

- ولم يستمر إيسن فى النظر إلى عمله على أنه السبب الوحيد للحياة فحسب، ولكن مع اكتسابه لشهرة عالمية وتنامى تأثيره "أصبح ينظر إلى نفسه وإلى عمله كجزء من التاريخ" (k ٤٤٩) . لقد كان لإدراك مدى نجاحه وإنجازاته أهمية كبيرة له. فعندما حضر احتفالات عيد ميلاده السبعين وحظى بالعديد من مظاهر الحفاوة والتكريم البالغين التى لم تمنح من قبل (أو منذ ذلك الحين) إلى شخص نرويجي، كان متأثراً بشكل كبير من ذلك التدفق العظيم من الحب

والاحترام الذى توج مسيرته الحافلة - وكان مفعماً بالسعادة عندما منحه ملوك الدنمارك والسويد وسام الصليب الدنماركى الأعظم ووسام الصليب الأعظم للنجمة الشمالية. وقد توج كلا الوسامين العظمين مجموعته الحافلة بالفعل وأظهر مدى أهميته فى العالم بصورة عامة.

- وحتى بعد سلسلة من السكتات الدماغية التى تركته غير قادر على المشى ، قال إبسن إنه إذا عادت إليه صحته فإنه سيكتب مسرحية جديدة. ومع ازدياد ضعفه ووهنه ، فإنه استمر فى متابعة شئونه الأدبية ، وبالرغم من إرهاقه وإصابته بالشلل النصفى ، إلا أنه لم يكن ضعيفاً جداً لدرجة أنه لا يحاول حماية عمل حياته الذى كتبه باللغة النرويجية الدنماركية وهو يضم صوته إلى هجوم بورنسون Bjornson على تطور "النرويجية الجديدة" كلفة رسمية للنرويج : "إننى لن أكون جلاًدى. لن أكون كذلك أبداً" (K ٤٦٢) . وقبل موته بما يقرب من عام أى بعد ست سنوات ونصف من كتابته لمسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى حيث كان عاجزاً تماماً تقريباً فى هذا الوقت وحبس الفراش، صرخ فى نومه، "أنا أكتب ! والكتابة تتدفق بشكل رائع" (بول "هنريك إبسن" ٤٦٤).

- إن أولئك الذين يزعمون بأن اختيار روبيك للفن كبديل عن الحياة يعكس اختيار إبسن الذى ندم عليه أشد الندم فيما بعد، إنما هم فى الواقع يتجاهلون نتيجة القرار العكسى اللاحق لروبيك : وهو ندم يقترب من حافة اليأس، حيث أن تخليه عن عمله "ليحيا" مع مايا كان خطأ هائلاً لأنه ، كما يخبرها: "لقد

أدركت تمامًا أن ليس مقدراً لى أن أجد السعادة فى الاستمتاع بحياة اللهو
والفراغ ... إن على أن أظل نشيطاً - أبداع عملاً تلو الآخر - حتى يوم مماتى"
(١٠٦٤) .

- إن القراءة الدائمة لمسرحية عندما نستيقظ نحن الموتى على أنها تصوير
للصراع بين الأهداف غير المتفقة فى الحياة ومهنة الفنان يحمل تجاهلاً واضحاً
للدرس الذى تعطيه إيرين للفنان والذى يتحدى مبدأ كير كجارد، حيث إن إيرين
تقول إنه لم يكن على الفنان أن يتخلى عن الفن من أجل الحياة، ولكن لم يكن
عليه أن يقسم حياته إلى جزأين ويجعل من الحب عدواً لعمله. فعلى العكس من
مايا التى تستبدل بسعادة الفنان الإنسان حيث تستبدل بروبيك أولفيهم، فإن
إيرين تحب وتحترم الفن. إن جريمة روبيك التى ارتكبها فى حقها وفى حق نفسه
لم تكن فى كونه فناناً ولكن فى أنه كان "فناناً فقط وليس إنساناً" (١٠٧٠). وفى
إجابته على سؤال جولياس إلياس عن المعنى المقصود بـ عندما نستيقظ نحن
الموتى يكتب إيسن : "لا يمكننى أن أعطى تفسيراً بسيطاً وواضحاً عما قصدته.
وبالأحرى يجب اعتبار تلميحات إيرين كنوع من الصدق (Is ٣٤١). وبالنسبة
لإيسن فإن "الصدق والشعر" فى مسرحيته يكمن فى تحدى إيرين لسيطرة
روبيك، وفى استخدامه لعنوان السيرة الذاتية لجيته التى كان يجلبها ليصف ذلك
التحدى ما يشير إلى أنه كان يؤيده بقوة.

- ولا تصور عندما نستيقظ نحن الموتى لحظة انفعالية مفاجئة من جانب مؤلفها تعبر عن سمو مكانة الحب على نداء الفنان ولكن على العكس. فالمسرحية تشكل المثال الأخير في منهج إبسن لواحد من أهم موضوعاته وهو تلك العلاقة التبادلية بين العمل والحب. وفي كاتلين والفايكج في هيلجيلاند والبناء العظيم، فإن كفاح الشخصيات الذكورية الطموحة مثل كاتلين وسيجورد وسولنيس لهو مرتبط بشكل معقد بذلك الرباط الشهوانى الذى يقيدهم بامرأة، وفي إيولف الصغير ، فإن ريتا الشهوانية هى التى تكتشف مهنة لها ولزوجها بينما تصور كل من سيدة أوسترات وكوميديا الحب ولاء متصارعا نحو العمل والحب يقود إلى كارثة فى الأول وإلى أزمة فى الثانى. وفي الفايكج في هيلجيلاند وأعمدة المجتمع وجون جابريل بروكمان، فإن خيانة الرجل للحب من أجل قيمة أخرى يعتبرها أعلى منزلة منه يتسبب فى تسميم وإفساد كل من الحياة والعمل وفى المدعون ، يلطف هاكون Haakon ومن بعده سكول Skule من استبدادهما حيث يسمحان للحب بالتأثير على عملهما، وفى براند فإن رفض البطل أن يفعل ذلك يفسد الهدف من عمله ويدمر الزوجة والابن اللذين يحبهما. وفى بير جينت فإن رفض بير لحب سولفيدج لهو جزء من رفضه لإيجاد مهمة فى الحياة، رفضه لأن "يكون نفسه". وفى بيت الدمية تتخلى نورا عن حماقتها فى الحياة فقط "من أجل الحب"، وترحل لتكشف من تستطيع أن تكونه . وفى هيدا جابلر ، فإن هيدا تدمر نفسها لأنه ليس لديها ما تعيش من أجله بجانب تنفيذ دورها المتدنى كزوجة لرجل تمقته. وفى جون جابريل بوركمان فإن بوركمان الرجل الذى يحيا فقط من أجل عمله وإيلا المرأة التى تحيا فقط من أجل الحب لهما فى الواقع

متشابهان حزينان فى الحياة المؤبدة. وفى تعليقه على رفض براند للسماح للحب بتخفيف مطالب عمله، يكتب إبسن أنه كان يستطيع أيضاً أن يبنى نفس الصراع "عن نحات" (٨٤ Ls) وقد فعل ذلك فيما بعد فى عندما نستيقظ نحن الموتى. ولم تكن علاقة الحب الضرورية للعمل فى آخر مسرحيات إبسن وفى أعماله ككل علاقة تناقض وصدام وإنما علاقة تكامل، ليست علاقة "إما / أو" وإنما كلاهما . ومنذ بداية منهج إبسن وحتى نهايته مثلما يحاول أوزولد أن يُعلم والدته فى الأشباح أن بهجة الحياة وبهجة العمل يجب أن يسيرا معاً.

الخاتمة

نساء إبسن وحداثة إبسن

لا أعرف ماذا ستكون نتيجة هذا القتال المميت بين الحقتين ولكن أى شئ سيكون أفضل من الوضع الحالى للأمور.

إبسن، خطاب إلى برانديز ٤ إبريل ١٨٧٢ (Ls ١٢٣).

من المعروف أن إبسن اكتسب مكانته كمؤسس للدراما الحديثة عن طريق ابتكار مسرحية ذات نثر واقعى وجعل المسرح منتدى للنقاش. وطبقاً لما ذكرته إحدى الدراسات الموثوق بها عن الحداثة فإن جذور الدراما الأوروبية الحديثة تكمن فى "الاهتمام القصرى الذى أولته الثمانينيات والتسعينيات إلى الإشكاليات والمعاصرة" والاستكشاف القلق لمنابع النثر كأداة درامية، وكلاهما يشير بثبات إلى إبسن".

- وعادة ما يضع مؤرخو الدراما الحديثة مكانة المرأة بين المشكلات المعاصرة التى طرحها إبسن للنقاش. ويكتب ايريك بينتلى Eric Bentley "لقد جعل إبسن من نفسه أباً للدراما الإصلاحية فى نهاية القرن عن طريق جذب الانتباه إلى الأساسات الفاسدة للسفن، وتبعية وخضوع الزوجات فى العصر الفيكتورى، وتفشى الزهرى، وفساد السياسة والصحافة المحلية. وبالمثل فإن روبرت بروشتين Rebert Brustein يضع "حقوق المرأة" بجانب "الطلاق والقتل الرحيم (و) علاج

الزهرى" فى قائمته لمواضيع تخص "التحسين الاجتماعى" و"الإصلاح السياسى" والتى ارتبطت عادة بأعمال إبسن. وبالنسبة لجون فليتشر John Fletcher وجايمس ماكفارلاين James McFarlane فإن "دور النساء فى المجتمع" لهو مشكلة تحمل طابع إبسن بجانب "التهديد الذى يشكله التلوث" و"الصراع الذى يتخلل الفجوة بين الأجيال" (برادبيرى وماكفارلاين ١-٥).

- إلا أن وضع "إخضاع الزوجات فى العصر الفيكتورى" و"حقوق المرأة" و"دور المرأة فى المجتمع" على قائمة المشاكل التى طرحها إبسن ومعاصروه للنقاش لهو تجاهل لمحورية "مسألة المرأة" فى تطور الدراما الحديثة. وكما يحسم بيتر جاي الأمر فبداية "من خمسينيات القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن فإن أوروبا كانت قلقة للغاية من تحدى الحركات النسائية للمجتمع الذكورى ("نساء سليطات" ١٦٩ - ٢٢٥).

- وعندما تُطرح مناقشات حول جذور الدراما الحديثة فدائماً ما يتم إغفال حقيقة أنها قد تطورت عن طريق اقترانها بتلك المناظرة المعاصرة الحادة. لقد كانت مسألة المرأة مسألة محورية فى الثلاث مسرحيات التى قدم فيها إبسن الدراما الواقعية : أعمدة المجتمع (١٨٧٧) ، بيت الدمية (١٨٧٩) والأشباح (١٨٨١) . وقد قام ستريندبيرج Strindberg ، وهو أهم شخصية قامت بتطوير الدراما الحديثة بعد إبسن، بإعلان الثورة ضد الحركات النسائية" كما قال هو نفسه وذلك فى مسرحياته الأربع الشهيرة أثناء مرحلة الدراما الطبيعية : الأب

(١٨٨٧) والأنسة جولى (١٨٨٨) والرفاق (١٨٨٨) والدائنين (١٨٨٨) وقد تناولت مسرحيات أوبتمان Hauptmann الذى سادت مسرحياته على خشبة المسرح الألمانى لمدة عشرين عاماً مواضيع تخص حقوق المرأة (قبل الشروق، ١٨٨٩)، والمساواة فى الزواج (أعمار وحيدة ١٨٩١)، وكشفت النقاب عن ظلم المعايير المزدوجة (روز بيرند، ١٩٠٣). وفى ألمانيا أيضاً، كان الموضوع الرئيسى لمسرحيات فيدكيند: استيقاظ الربيع (١٨٩١) روح الأرض (١٨٩٤) وصندوق باندورا (١٨٩٨) المزاجية الجنسية الفاسدة للمجتمع الذكورى. وفى فرنسا كتب بريو Brioux مسرحيات تحتوى على هجوم عنيف على المعايير المزدوجة وتعديل النساء (بنات السيد دويونت الثلاث، ١٨٩٨)، وحول صمت المجتمع القاسى على انتشار الزهرى (بضائع تالفة، ١٩٠٢)، وحول كوارث الأمومة المفروضة (أمومة، ١٩٠٣). وفى انجلترا، كان الجدل حول مسألة النساء يشغل بطل إيسن شو Shaw والذى وضع أشكالاً متنوعة "المرأة الجديدة" على خشبة المسرح فى المفازل The Philanderer (١٨٩٢) ومهنة السيدة وارسون (١٨٩٣) وكانديدا Candida (١٨٩٤). كما جاءت كل المسرحيات الكوميدية لأوسكار وايلد مثل مروحة السيدة ويندرمير (١٨٩٢) وامرأة بلا أهمية (١٨٩٣) و الزوج المثالى (١٨٩٥) وأهمية أن تكون متعمساً (١٨٩٥) لتكشف عن ظلم وسخافة المعايير المزدوجة. ومما لا شك فيه فإن مسألة المرأة كانت ذات أهمية قصوى لمؤسسى الدراما الحديثة.

- ولو أنه من المهم الإصرار على نقشى مسألة المرأة فى تطور الدراما الحديثة فإنه من المهم أيضاً أن تميز بينها وبين مواضيع أخرى تخص "الدراما

الإشكالية" والتي يمكن مخاطبتها من قبل السياسة العامة أو الهندسة الاجتماعية حيث إن النساء لسن مشكلات مثل قيعان السفينة الفاسدة والزهرى والتلوث وفجوة الأجيال وإنما بشر مثلن مثل الرجال. ولم يعتبر إبن النساء مجموعة سكانية مثيرة للمشاكل تحتاج وظيفتها فى المجتمع إلى التعريف فهو لم يجادل أبداً فى أى من أعماله حول "دور المرأة فى المجتمع" فطوال مسيرته كان المجتمع هو العدو. وفى بيت الدمية، وهى أكثر معالجات إبن صراحة لمسألة المرأة فإن الصراع يكون بين مطلب المجتمع فى أن تلعب نورا دور المرأة الذى حدده لها المجتمع - "قبل كل شئ أنت زوجة وأم" - ورفضها باسم استقلاليتها : "أنا أوّمن بذلك ولكن قبل كل شئ ، أنا إنسانة" (١٩٣) . ولا تترك نورا بيت الدمية لتجد دوراً آخر لها فى المجتمع، ولكن، على العكس، لتحاول أن تكتشف ذاتها التى رفضتها أثناء محاولتها للعب دور الزوجة والأم. وكما يذكر جيمس هانكير ببلاغة فإن بيت الدمية كانت نداء المرأة كإنسانة لا تقل ولا تزيد عن الرجل" (١٣٨ : ٢٧٥).

- إن إصرار إبن على كون النساء بشر مستقلين لهو أكبر دليل على الراديكالية التى تجعله حامل لواء حركة الحداثة. ومهما كانت المعانى الخاصة التى تأخذها "الحداثة" عندما تستخدم لتصنيف أنواع مختلفة من الكتاب أو الأنواع الأدبية يتفق الباحثون فى هذه الحركة المتعددة الأشكال أن أهم سماتها هو التمرد الدائم ضد النظام السائد. لقد كانت إحدى "الفورات العنيفة والمفاجئة للثقافة" (برادبيرى وماكفارلاين ١٩) : لقد كانت "ملتزمة بكل شئ فى

التجربة الإنسانية يعمل ضد ما هو معتاد ومألوف" (إيلمان وفيديلسون فى Ellmann and Feidelson). ومنذ سبعينيات القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن كانت "بصمة إيسن Ibsenism مرادفًا للحدثة modernism لأن إيسن كان أجراً من كشف زيف أوثان الثقافة الغربية فى وقت كانت "الأفكار والمثل والعلاقات ثابتة منذ زمن سحيق وقابلة للهجوم وعرضة للتعديل" (جاي "نساء سليطات" ١٧٢).

- ويمكن فهم العلاقة بين تقديم إيسن للنساء و"المشكلة التى تناولها إيسن" "Ibsenist Problem" عن طريق فهم الصلة الوثيقة التى جمعت بين إيسن والباحث الكبير فى مفهوم الحدثة برانديز. وفى "المحاضرة الافتتاحية" لعام ١٨٧١ فى السلسلة التى أصبحت فيما بعد أهم دراسة مقارنة للتيارات الرئيسية فى أدب القرن التاسع عشر كتب برانديز الفقرة الشهيرة: "إن ما يجعل الأدب حياً فى أيامنا هو أنه يطرح مشاكل للنقاش وهكذا، وعلى سبيل المثال، تناقش جورج ساند George Sand مشكلة العلاقات بين الجنسين ويناقش بايرون Byron وفيوريك Feurbach الدين ويناقش جون ستيوارت ميل John Stuart Mill وبراوندهون Proudhon الملكية ويناقش تيرجينيف Turgenev وسبيلهاجن Spielhagen وايميل أوجيير Emile Augier الأوضاع الاجتماعية. إن الأدب الذى لا يطرح مشاكل للنقاش يفقد كل معناه" (٣٨٨). ويختتم برانديز محاضرتة بدعوى لحمل السلاح مما يوضح أن "المشاكل" يجب مناقشتها فى سياق لا يقل

عن كونه ثورة عامة فى الفكر : "حيث إنه ليست قوانيننا هى التى بحاجة إلى التفسير وإنما مفهومنا كله عن المجتمع وعلى الجيل الشاب أن يحرثه ويعيد زراعته قبل أن يزهر أدب آخر ويزدهر" (٣٩٧).

- وقد قرعت نظرية برانديز الثورية ناقوساً مدوياً فى تفكير إبسن، وفى خطاب التهنئة كتب إبسن إلى برانديز أن المجلد الأول من محاضراته كان "باستمرار" فى أفكاره حتى أنه منعه من النوم (LS ١٢٢). "إنه أحد هذه الأعمال التى تخلق فجوة متسعة بين الأمس واليوم .. إنه يذكرنى بالحقول الذهبية فى كاليفورنيا عندما تم اكتشافها لأول مرة. لقد صنعت رجالاً من أصحاب الملايين بينما دمرت آخرين .. ماذا ستكون نتيجة هذا الصراع المميت بين الحقتين .. لا أعلم ولكن إلى شئ أفضل من الوضع الحالى للأمور" (LS ١٢٢ - ٢٣).

- وفى عرض ما أطلق عليه كوت "عادة إبسن المميّزة فى النفاذ إلى مصدر الأشياء" (٢٣ k) فإن تقديم إبسن للنساء يعكس "الصراع المميت" بين القديم والحديث لأنه يرفض إحدى "ثوابت التاريخ المعروفة عالمياً" وهو الواقع القديم والمتوارث عبر القرون والمحرم ثقافياً حول خضوع المرأة للرجل. إن المرتبة الثانية التى وُضعت فيها المرأة هى مثال لما يطلق عليه علماء علم الاجتماع "لا مساواة دائمة" حيث تصبح مجموعة من الناس أقل شأنًا بصورة طبيعية من مجموعة أخرى بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو الدين أو الجنسية أو أى صفات أخرى مرتبطة بتلك المجموعة عند الميلاد. ويُقال إن أعضاء هذه المجموعة غير

قادرين على إنجاز المهام التي تفضل المجموعة المهيمنة القيام بها ويتم توكيلهم للقيام بالأعمال التي لا تريد المجموعة المهيمنة القيام بها. وتصبح تلك العلاقة غير المتساوية مشروعة عن طريق جعلها جزءاً من "القوانين الطبيعية" للمجتمع، فعلى سبيل المثال يصبح مكان المرأة هو المنزل بينما مكان الرجل هو العالم.

- ولأن سيكولوجية العلاقات غير المتساوية بشكل دائم تتطلب من الخاضعين أن يطوروا صفات شخصية ترضى المجموعة المهيمنة مثل الخضوع والسلبية والافتقار إلى المبادرة فإن الخاضعين يصبحون مجبرين على التصرف بأساليب خفية وغير مباشرة ففي بيت الدمية تلعب نورا دور المرأة الحمقاء وتتقذ حياة زوجها بدون علمه، وفي الأشباح فإن سيدة الأعمال السيدة الفنج تدير ممتلكات زوجها، وفي هيدا جابلر تلعب هيدا دور البرجوازية الراضية عن حياتها ولكنها تخطط في السر لإضفاء معنى على حياتها، وفي عندما نستيقظ نحن الموتى تتظاهر إيرين باعتناق هويتها العبودية كرية إلهام روبيك، فطالما أن التابع أو الخاضع يتأقلم أو يبدو عليه أنه يتأقلم مع نظرة المسيطر فيتم اعتبار كليهما متوافقين، ولكن إن لم يفعل ذلك وتمرد فإنه يعتبر شاذاً أو مختلاً، وهو الحكم الذي يصدره تروفالدي على نورا عند تركها لعائلتها في بيت الدمية والذي يصدره مانديرز على السيدة الفنج عند تركها لزوجها في الأشباح والذي يصدره وانجيل على إيليدا على رغبة زوجته في الاستقلال عنه في السيدة القادمة من البحر والذي يطلقه روبيك على رفض إيرين لتكرار خدمتها له في عندما نستيقظ نحن الموتى. وغالباً ما يعرف القابع أو الخاضع عن المسيطر أكثر مما يعرف المسيطر

عنه، فنورا تعرف كيف تروض تروفاًلد عن طريق إرضاء غروره وتميز السيدة ألفنج مكر العالم الأخلاقى الذى ينادى به القس مانديرز، وهييدا تُميز وتكره تفاهة وحقارة عائلة تيسمان، وتذكر إيرين مدى غرور ذاتية روبيك وعلى العكس من ذلك فإن تروفاًلد لا يعرف عن دهاء زوجته ويُصدم مانديرز عندما يواجه أفكار السيدة ألفنج المتحررة ولا يفهم آل تيسمان أيًا من الإشارات التى توحى بياس هييدا ويتناسى روبيك تمامًا معاناة إيرين، كما يعرف القابع أيضًا عن المسيطر أكثر مما يعرف عن نفسه حيث إنه إذا اعتمد مصير شخص على إسعاد الآخرين فلا يوجد سبب يجعله يعرف نفسه وهو ما تجاهلته نورا ولكن أرادت أن تكتشفه وما رفضت السيدة ألفنج أن تواجهه وما حاولت هييدا أن تكبح جماحه وما كبحته إيرين بالفعل ثم اعترفت به بعد ذلك.

- وتتضمن فكرة عدم مساواة المرأة الدائمة كونها أداة لا تتمتع باستقلالية وأن الفرض من وجودها ليس أن تكون شيئًا وإنما أن تخدم ومن كاتيلين إلى عندما نستيقظ نحن الموتى يصور إيسن باستمرار ما يطلق عليه جورج سيميل George Simmel "تراجيديا الأنثى" فى التاريخ "أن النساء قد تم معاملتهن وتقديرهن كمجرد أدوات" (عن النساء ، الجنسية والثقافة ١١٥). وتهاجم مسرحيات إيسن المنظومة الفكرية أو الأيدولوجيا التى تصور النساء كجنس مستعبد من خلال الهجاء المباشر للصور المهينة والمستخفة للرجال الذين ينظرون إلى عبودية المرأة كجزء من العلاقة الطبيعية بين الجنسين ومن خلال تصوير المرأة كضحية فى المسرحيات التى تقدم المثلث الذى يتمحور حول الأنثى ومن

خلال تقويم المرأة المستقلة وتفضيلها عن المرأة الخاضعة فى المثلث الذى يتمحور حول الرجل، وغالبًا ما تتداخل النماذج وتظهر معًا فى نفس المسرحية.

- ويبرز الهجاء المباشر للدور العبودى الذى تُكلف به المرأة فى كوميدى الحب فى إصرار فولك العنيد على أن مهمة سفانهيلد كامرأة هو أن تخدمه كربة إلهام، وفى أعمدة المجتمع فى تزلت المعلم رورلاند الذى يقرأ لسيدات المدينة من كتاب المرأة كخادمة للمجتمع وفى البطلة المتوحشة فى انشغال هالمز العديم الجدوى بأن تقوم زوجته العاملة وابنته بخدمته على قدم وساق، وفى السيدة القادمة من البحر فى الملاحظات التافهة التى يعلق بها لينجسترانند الساذج على نصيب المرأة السعيد الذى يجعلها مساعدة للرجل الأعلى منها مكانة. وفى هيدا جابلر فى خدمة السكرتارية التى تقدمها ثيا إلى لوفبورج وتيسمان بنهم شديد، وفى توضيحات العمدة جولى المبالغى فيها إلى ابن أخيها المدلل.

- وتدافع الشخصيات الذكورية الرئيسية فى براند وبيت الدمية بشراسة عن عبودية المرأة كإحدى النتائج الطبيعية والمرضية عاطفيًا لجنسها. ويُشعر براند فى دور المرأة كملجأ للراحة بالنسبة للمحارب فى محاضراته العاطفية لأجنيس على واجبها كامرأة، ويحاضر تروفاالد نورا حول عبودية الغرض من حياتها "واجباتك نحو زوجك وأولادك" (١٩٢) ويظهر مستغلون آخرون للنساء ذوو عقلية أقل تنظيرًا فى بيرجنت وأعمدة المجتمع والبناء العظيم وإيولف الصغير وجون جايريل بوركمان وعندما نستيقظ نحن الموتى، فبيير لا يعطى سولفيدج أى سبب

لعبوديتها إلا أنه بالرغم من ذلك يطالبها بها ويبقيها قيد التحفظ بينما يجوب هو العالم ثم يعود ليطلب منها أن تتقذه من نفسه، وفي أعمدة المجتمع وجون جابريل بوركمان تلبى النساء احتياجات أكثر مادية حيث يتخلى بيرنك عن خطيبته الفقيرة ليتزوج من وريثة لتحقيق مكاسب بيرنك وشركاه ويبادل بيرنك خطيبته في مقابل سلطة المال. وفي البناء العظيم وإيولف الصغير فإن النساء دعائم عاطفية ومالية للرجال ذوى الطموح حيث يستخدم سولنيس أملاك زوجته وافتتان كايا كأصول لإدارة أعماله ويتمسك بهيلدا بشغف لأنها تكون مصدر إلهام له لتحقيق المزيد من الإنجازات، ويتزوج أوليرز من ريتا من أجل المال الذى يعطيه المساحة ليؤلف كتابه ويستغل إعجاب آستا الشديد به ليحقق به غروره، وفي عندما نستيقظ نحن الموتى يؤكد روبيك لإيرين أهميتها بالنسبة له فى كلمات تحمل من الدلالة ما يدل على أنه يخدم نفسه "إننى أستطيع أن أستخدمك فى كل شئ أحتاجه" (١٠٥٢).

- وتحمل مسرحيات إيسن التى تدور حول المثلث الذى يتمحور حول أنثى اعتراضاً على عبودية النساء من خلال المخطط الشرير الذى تُقدم فيه المرأة كضحية لزواج قسرى مثل مارجيت فى العيد عند سولهوج وسفانهيلد فى كوميديا الحب والسيدة الفنج فى الأشباح اللاتى يتزوجن من رجال ميسورى الحال بدافع الواجب الأسرى. هيورديز فى الفايتج فى هيلجلاند تحب رجلاً يتركها من أجل أخرى، وإليدا فى السيدة القادمة من البحر وهيدا جابلر يتزوجان من أجل الحصول على الأمان المادى. وتتراوح عواقب هذه الزيجات من

الإحباط الجنسي والعاطفى الذى تعانى منه مارجيت إلى تردد سفانهيلد المحزن لإعلان خطوبتها إلى التعاسة الشاملة ووقائع الموت المتعددة فى الفاينكج فى هيلجلاند إلى شقاء السيدة ألفنج والميراث المميت الذى يرثه ابنها إلى السقم العاطفى الذى تعانى منه إيليدا وانجيل إلى اليأس الذى يملك من هيدا جابلر.

- فى المثلث الآخر الذى يكرره إيسن وهو المثلث الذى يرتكز إلى وجود رجل بامرأة قوية وأخرى ضعيفة فإن تحدى عبودية المرأة يكمن فى معارضة المرأة النشيطة لغريمتها السلبية التى تتمحور حياتها حول الرجل. فى كاتيلين، والفاينكج، وأعمدة المجتمع فإن أوريليا، وداجنى، وبيتى يعشن بخنوع فقط لأجل علاقتهن بالرجل بينما تحيا فيورا المنتقمة، وهيورديز المحاربة، ولونا الكاتبة لتحقيق أغراض أخرى. وفى هيدا جابلر تعيش ثيا فى البداية من أجل إنجازات لوفبورج ثم من أجل إحياء تيسمان لها بينما تفضل هيدا أن تقتل نفسها عن أن تظل السيدة تيسمان، وفى إيولف الصغير تعيش أستا فى البداية من أجل إنجازات ألفريد ثم من أجل إنجازات بورجيم بينما ستحيا ريتا من أجل هدف يتسم بالمسؤولية وفى البناء العظيم فإن إيلين تمزق نفسها لأنها فشلت فى تحقيق الغرض من حياتها كزوجة لسولنيس وأم لأولاده، بينما تلهم هيلدا سولنيس ليقوم بذلك التسلق الذى يرضيها ويشبعها ويحطمه هو. وفى عندما نستيقظ نحن الموتى فإن مايا تعرف الحرية فى سماح روبيك لها باستبداله برجل آخر، بينما تتمرد إيرين ضد استغلال روبيك لها.

- ولأن المرأة النشيطة فى المثلث تظهر فردية يتم تصنيفها بحكم العادة على أنها "رجولية"، بينما توصف غريمتها السلبية والتي يتم تعريفها فقط من خلال علاقتها بالرجل على أنها "أنثوية". إن خلق ذلك التضاد بين السلوك الرجولى والأنثوى فى نفس الجنس لهو إنكار ضمنى للازدواجية الموجودة فى النوع الواحد. والنقطة الأهم هو أن ذلك التناقض بين المرأتين يعكس رفض إبسن المستمر للحكمة التقليدية المتوارثة منذ أرسطو وحتى روسو وفرويد والتي تجزم بأن "جنسًا واحدًا هو النشط والقوى بينما الآخر سلبى وضعيف"، وأن "الفضائل الأساسية الموجودة فى الرجال والنساء تعتبر مقدسة لأنها طبيعية حيث تقع الشجاعة والقوة من نصيب الرجال بينما يكون فن الإرضاء والخنوع من نصيب المرأة" (كوفمان احترام النساء **Le Respect des Femmes** ٧٥). إن رفض إبسن لبشرية مقسمة على أساس الجنس أو النوع يجعله من باكورة الكتاب الذين نادوا بما أطلق عليه جيسنج "الفوضى الجنسية" والتي سادت الأدب طوال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كما أن طرح ذلك التساؤل حول ما "يملكه" الرجل وما "تملكه" المرأة والذي برز مرة ثانية بمنتهى القوة فى نهاية القرن العشرين يجعل من إبسن ليس فقط رائدًا للفوضى الجنسية للحدائث ولكن أيضًا لما بعد الحدائث.

- "إن أبسط مثال على رفض إبسن للشائبة التي يفرضها النوع هو عدد الشخصيات الأنثوية التي تتسم بالذكورة والتي تضحج بها مسرحياته، فعادة ترتبط فكرة الرجولة بالعدوانية والمغامرة والطموح والتحليل والحسم والمعرفة والمادية

والثقة بالنفس والجنسية والقوة والنجاح والمعرفة بشئون العالم، بينما ترتبط فكرة الأنوثة بالتعاون والجرأة فى التعبير والتركيز على المنزل والأسرة والرفقة ومد يد المساعدة ووفرة الحس والسذاجة وتربية الأولاد والحساسية والتعاطف والحنان والضعف. وأول شخصية ذكورية فى مسرحيات إيسن هى أول شخصية نسائية وهى فيوريا المرأة العدوانية والمغامرة والحاسمة والواثقة من نفسها والجنسية. والشخصية الثانية هى مارجت التى تتساوى معها فى العدوانية والجنسية. أما بطلة مسرحية السيدة انجر من أوسترات والتى تشارك فى المجالات الرجولية المتعلقة بالحرب والسياسة فهى تقول إنها أكثر رجولة من الرجال الذين يتبعونها. أما هيورديز بطلة مسرحية الفايتنج فى هيلجيلاند فهى امرأة محاربة على طراز برادامانت Bradamant عند أريوسطو Ariosto وبريتو مارت Britomart عند سبينسر Spenser فهى حاسمة وواثقة من نفسها وتمتلك طاقة لا محدودة. وتؤكد مشاركة هيورديز وانجر فى العالم الرجولى الرسالة الموجودة فى تحسر هيورديز على جنسها : "امرأة ! امرأة! آه، لا أحد يعلم ما الذى تقدر عليه المرأة" (٥٢). وفى أعمدة المجتمع تعبر عن نفس الفكرة لونا هيسيل، المرأة المغامرة، الحاسمة، ذات المعرفة والثقة بالنفس وهى أيضاً أنثى قوية وناجحة. وفى بيت الدمية فإن فكرة تروفالذ الضعيفة عن نفسه كرجل ذى شخصية رجولية صلبة وقوية يتم كشفها كمجرد خداع للنفس والذى يظهر من خلال رد فعله الذى كاد أن يكون هستيرياً إزاء علمه بعملية التزوير التى قامت بها نورا. وفى الأشباح فإن السيدة الفنج هى المديرة الناجحة بينما القس

مانديرز الذى يرى نفسه كرجل أعمال ذكى وقوى يتم ابتزازه بسهولة عن طريق حيلة واضحة. وفى عدو الشعب فإن دكتور ستوكمان الساذج يؤمن بأنه عندما يعلم الناس الحقيقة فإن الحق سوف ينتصر بينما تعرف زوجته العاقلة أكثر من ذلك. وفى البطة البرية فإن جريجز وهالمر يتسمان بالضعف والعاطفية المفرطة بينما تظهر جينا وبيرتا كإمرأتين قويتين وعمليتين حيث إن جينا هى عائل الأسرة وليس هالمر. وفى إيولف الصغير فإن ريتا ذات الشخصية القوية والتحليلية تكشف النقاب عن شخصية زوجها الذى يخدم مصالحه فقط وفى روزميرشولم وإيولف الصغير فإن تخاذل روزمير وأولميرز يتناقض بقوة مع قدرة ريكا وريتا الجنسية. وفى هيدا جابلر فإن تيسمان ذو الحس الأسرى يتسكع وهو يرتدى خفه المفضل، بينما الفارسة هيدا تطلق الرصاص وتذرع المكان جيئة وذهاباً وتتوق إلى الهرب من سجن المرأة وسط المنزل والعائلة.

- وتعكس شخصيات إيسن الأنثوية الذكورية تحديه للقبطية الجنسية التى ميزت المجتمع الذكورى منذ بدايته. ويلخص جيردر ليرنر Gerder Lerner الافتراض الأكبر الذى يطرحه المجتمع الذكورى:

- بحكم طبيعتهم فإن الرجال أكثر تفوقاً وقوة وعقلانية ولذلك فإن تركيبهم يجعلهم أصحاب السيطرة ومن هنا يصبح الرجال مواطنين سياسيين مسئولين عن تمثيل الدولة بينما النساء بطبيعتهن هن الجنس الأضعف والأدنى من حيث الذكاء والقدرات العقلية وهو جنس متقلب عاطفياً ولذلك تصبح النساء غير

قادات على المشاركة السياسية فهن يقفن خارج الدولة وسياساتها. إن الرجال بعقولهم الرائدة المتزنة يفسرون وينظمون العالم بينما النساء بقدرتهن على العطاء والاهتمام بالآخرين يعملن على دعم الحياة اليومية واستمرار النوع. وبينما تعد كلا الوظيفتين ضروريتين ، إلا أن مهمة الرجال أعلى شأنًا وأكثر أهمية من مهمة النساء. (خلق الوعي النسائي **The Creation of Feminist Consciousness** ٤).

-وتصور مسرحيات إبسن تلك الشخصية المنقسمة التي تميز العلاقة بين الجنسين بكل ما يشوبها من خلل، وتتحدى المسرحيات فكرة القطبية الجنسية للحياة وإعلاء قيمة العالم الذكوري عن طريق تقديم شخصيات الرجال المضللين والمخدوعين في **الفايكنج في هيلجيلاند، والمدعون، وبرانند** الذين يشوهون النساء باسم عالم الرجل، حيث إن علاقة سيجارد بالرجل الذي يشترك معه في دولة الفايكنج يكون له الأسبقية على حبه لامرأة . وفي المدعون يرفض كل من هاكون وسكول المرأتين اللتين أحباهما ويرفضان الاعتراف بمشاعرهما حتى يكتسبان الصلابة التي هما بحاجة إليها في معركتهما للحصول على القوة، وفي برانند فإن النظام الدينى للبطل القائم على التفرقة بين الجنسين يُفرق بقوة بين القوة الذكورية والضعف الأنثوى. ويتعلم الرجال الأربعة فيما بعد أنه برفض مشاعرهم فهم أيضاً يرفضون الجانب الأنثوى بداخل كل منهم. وتقدم كل من **الفايكنج في هيلجيلاند والمدعون وبرانند** بشكلٍ ضمنى تلك العلاقة النفسية المزدوجة بين الجنسين وهو ما عرفته كارولين هيلبرون على أنه "روح المصالحة" التي تفترض

وجود "مساحة واسعة من الخبرة والتجربة المتاحة للأفراد الذين يمكن أن يكن نساء عدوانيات أو رجالاً ذا مشاعر مرهفة. (نحو إدراك للجنسية المزدوجة (Toward a Recognition of Androgyny).

- وترفض مسرحية بيت الدمية فكرة الطبيعة القطبية للذكر والأنثى بتحديداتها لإيدولوجية القرن التاسع عشر حول وجود "مجالين" أو "عالمين" وهي فكرة أن ضعف النساء وطبيعتهم العاطفية يجعل المنزل بالنسبة لهن هو "القلعة الطبيعية" التي يجب أن ينتمين إليها، وهو المصطلح الذي يستخدمه بيتر جاي ("نساء سليطات" ٢٢٤) بينما تكون قوة الرجل وحسن إدراكه للأمور هو ما يؤهله للعالم الخارجى. ولكن تروفاالد ذا الطبيعة الحساسة والساخجة يدين بحياته لسعة الحيلة والدهاء المتخفى للمرأة التي يعاملها كما لو كانت حيوانه المدلل.

- وتتحدى كل من البناء العظيم وإيولف الصغير وجون جابريل بوركمان وعندما نستيقظ نحن الموتى فكرة عالم ثنائى مقسم على أساس الجنس أو النوع وذلك من خلال تقديم شخصيات تتبنى هذه الفكرة بكل صدق. والأزواج التي يتم تقديمها فى هذه المسرحيات هي نماذج مهووسة لرجال ونساء تستحوذ عليهم هوياتهم سواء الذكورية أو الأنثوية حيث يحكم الرجال على أنفسهم بما حققوه من إنجازات والنساء بنجاحهن كمشيقات أو زوجات أو أمهات. وبينما يملك سولنيس وروبك الشهرة والثروة التي فشل بوركمان وأولميرز فى تحقيقها، فإن الرجال الأربعة يجسدون فكرة أن هدف الرجل فى الحياة هو الكفاح من أجل

تحقيق إنجازات في العالم. وهم يمثلون بوضوح تحليل جورج سيميل Georg Simmel للنموذج الغربي للذات الرجولية والذي "يبرر لنفسه" ليحقق أهدافه وطموحه. إن الرجل "يمثل شيئاً ما" والذي هو "مستقل عنه" حيث إنه يخلق أفكار وأدوات الثقافة (عن النساء والقدرة الجنسية والثقافة ٨٩). وتجسد كل من آلين وريتا وجانهيلد وإيلا وإيرين الفكرة المصاحبة عن النساء والتي تصفها كارين هورنى Karen Horney بـ "المغالاة في إعلاء قيمة الحب"، وهي الإيدلوجية التي تفترض أن الشخصية الفطرية للنساء تجعل من علاقتهن بالرجال والأطفال الجانب الوحيد الذي يحقق الإشباع في حياتهن، وأن "كل فكرهن يجب أن يتركز بشكل حصري على الرجل أو على الأمومة"، بنفس الأسلوب الذي يتم التعبير به في أغنية مارلين ديتريتش الشهيرة Marlene Dietrich "أنا أعرف الحب فقط ولا شئ آخر" ("المغالاة في إعلاء قيمة الحب" ١٨٢).

- وبينما يسعى الرجال المناضلون عند إيسن لتحقيق دورهم الذكوري فإن النساء المناضلات يكافحن ضد دورهن الأنثوي، وبهذا فإن الأنثى في دراما إيسن هي شخصية حدائية بشكل لا يستطيع الرجل أن يكونه. وفي "علم اجتماع الدراما الحديثة" لوكاس Lukács يشير إلى فكرة "الاستقلال" التي تحدث في النصف الأخير من القرن التاسع عشر النماذج المتدرجة الراسخة عن طريق الترويج للتناقضات الموجودة في "العلاقة بين الأعلى وبين الأدنى مكانة (السيد والخادم، الزوج والزوجة، الآباء والأبناء)". إن الدراما الحديثة هي بالضرورة "دراما الفردية" (٤٣٩) والمرأة فرد مستقل في مسرحيات إيسن كما هي في

منطق لوكاس الحداثى، ولذلك فهي تتمرد ضد المكانة الدنيا الموكلة لها. ويثور الرجل الفردى المستقل عند إيسن ضد النظام القائم ولكن استقلاليته محددة . إن المناضلين عند إيسن منذ كاتيلين إلى سولنيس ينتمون إلى التقاليد الأدبية الغربية التى تمتد من تمرد بروميثيس إلى تمرد نتشه، بينما المناضلات من النساء منذ انجر وحتى إيرين يجسدن الكفاح الحداثى للهروب من سجن الجنس أو النوع.

- ويجسد ذلك النموذج المتكرر عند إيسن لصراع المرأة بين هويتها التى يفرضها عليها جنسها وبين استقلاليته الفردية - بين ما يمليه عليها مجتمعها وحريتها فى أن تختار من تكون - يجسد ما أطلق عليه ريتشارد إيلمان Richard Ellmann وتشارلز فيديلسون Charles Feidelson "الوجهان ، الإيجابى والسلبى للحديث كمقابل لما هو تقليدى : الحرية والحرمان، الحاضر الحى والماضى الميت" (الموروث الحديث The Modern Tradition vi). ويدل بطريقة مسبقة صراع بطلات إيسن المتمردات فى مسرحياته الأولى على صراع بطلاته فى مسرحياته الأخيرة اللاتى صرن أكثر معرفة حيث إن انجر يجب أن تختار بين ولائها السياسى والشخصى، كما تثور مارجت ضد زواجها وواجبها نحوه، وتعرض هيورديز على معاملة سيجارد لها كممتلكات خاصة به، وسفانهيلد التى أرادت أن يكون لها حياة عملية تدعن فى النهاية لسوق الزواج.

- ومع أعمدة المجتمع تصبح نساء إيسن المستقلات معارضات بشكل صريح حيث يواجهن بوضوح الأفكار التي تتكر عليهن تلك الاستقلالية. وفي رفضها لكل ما يتم إملاءه على السلوك الأنثوي لمجتمع تدينه المرأة بوصفها له "كنادى للعزوبية" (١١٧). وتجسد لونا هيسيل الجانب "الإيجابي" لما هو حديث : "الحرية" و"الحاضر الحى". ويعد عقابها بواسطة المواطنين الشرفاء مثلاً رائعاً لملاحظات براندز على الأنوثة المفروضة فى مقدمة ترجمته لكتاب ميل : تسخير النساء : "نحن نعامل أرواح نساءنا بنفس الطريقة التى يعامل بها الصينيون أقدام نسائهم، ومثل الصينيين فنحن نفعل ذلك باسم الجمال والأنوثة فالمرأة التى تتمو قدمها بحرية وبطريقة صحيحة تبدو بالنسبة للصينيين قبيحة وتفتقر إلى الأنوثة، وفى الصين البرجوازية الصغيرة عندنا فإن المرأة التى تتطور بحرية تبدو مسخاً مشوهاً قبيحاً يفتقر إلى الأنوثة. إن لونا هيسيل الشاذة والغريبة تحتقر الأعمدة التى تحكم المجتمع وتود لو أنها استبدلتها بأعمدة جديدة : "روح الحقيقة وروح الحرية" (١١٨).

- وتجسد تجرية نورا هيلمر التى تأتى فى أعقاب لونا هيسيل الجانب الإيجابي من الاتجاه الحديث كشئ مناهض لما هو تقليدى فنورا تعلم أن جدال ترووالد معها فى كونها قبل كل شئ زوجة وأم يعكس "ما تقوله الأغلبية" وما هو مكتوب فى الكتب" وما يُعلمه الدين (١٩٣) وفى رفضها لهذه الأيدلوجية - "أنا لم أعد أوّمن بذلك" (١٩٣) - فهى تتمرد ضد الرأى الذى يجتمع عليه الأشخاص العاديون ورأى النخبة المثقفة والسلطة الدينية - أى بمعنى آخر كل الثقل للمجتمع فى ثقافتها - أنها قد خلقت على الأرض لتخدم الآخرين.

- ربما كانت مسرحية الأشباح تعرض بشكل أفضل من أى عمل أدبى آخر الوجه السلبى للحدائث : تصوير الحرمان والماضى الميت. ومن واحدة من أكثر الدراسات المشئومة فى الأدب التى تتناول خضوع المرأة للسلطة فإن مسرحية إيسن تصور مأساة هيلين ألثنج ومدى جبنها، حيث إنها تنحنى لما يمليه عليها القس مانديرز "أذهبى يا امرأة إلى بيتك وزوجك الشرعى" (١٣٧) وتلد المرأة التى فشلت فى الحصول على استقلاليتها ابناً يحمل مرض الزهري، وهو تجسيد لقوة وجنون "الأفكار القديمة الميتة، والمعتقدات البالية" التى حكمت عليه بالهلاك (٩٢).

- ويطارد الماضى الميت روزميرشولم كما يطارد السيدة ألثنج روزينفولد وقد كانت ربيكا تستطيع أن تجلب الماضى الحى إلى روزميرشولم كما فعلت لوما هيسيل وجلبت الحاضر الحى إلى المدينة فى أعمدة المجتمع، ولكنها تستسلم إلى الأشباح التى تحكم العقل القديم للمبادئ المحافظة، وتتحول إلى "زوجة ميتة" ثانية وهى تكرر التضحية الأنثوية غير المجدية التى قدمتها سابقتها. ولكن تلك الصيغة النهائية التى يتم تصويرها فى نهاية المسرحية تدل على ضعف الماضى أمام حقيقة أنه يمضى بالفعل، لأن روزمير ، الذى يجسد الماضى الميت، يدمر نفسه هو الآخر فى النهاية.

- وفى المسرحية التى أعقبت روزميرشولم وهى السيدة القادمة من البحر تتأقلم امرأة أخرى لتتاسب عالم الرجل، ولكن ليس لتموت وإنما لتعيش، حيث إن

استقلالية إيليدا الجديدة تحول فكرتها عن نفسها وتشفى كل من المرأة المريضة والزواج العليل. ويتراجع الماضى أمام الحاضر القائم كما لو كان لم يوجد أبداً، ولكن إذا كانت الحبكة الدرامية الرئيسية فى السيدة القادمة من البحر تمثل الوجه الإيجابى للحدث فإن الحبكة الفرعية تمثل وجهها السلبى، حيث تبين بوليت نفسها مقابل حلمها الأثير فى التعليم، ولذلك فهى تبادل نوعاً من الحرمان بآخر. وفى حل أزمة الحبكتين، الرئيسية والفرعية، فإن كلا من الحاضر الحى والماضى الميت يتواجدان.

- وفى أعقاب السيدة القادمة من البحر تأتى هيدا جابلر لتصور وجهى الحدث فى شخصية واحدة. وكما فى الأشباح فإن الوجه السلبى يمثله الماضى الميت الذى يحكم على البطلة بحياة الحرمان، ولكن بينما تدرك السيدة الفنج عدم صدق الأفكار المتلقاة التى تحكم حياتها وتستمر فى الحياة بشكل غير صادق، فإن هيدا تختار نهاية سريعة، وبهذا فإن المرأة المنحرفة فى هيدا جابلر تجسد الوجهين الإيجابى والسلبى للحدث، لأنه إذا كان ثقل الماضى يحرمها من أى نوع من الحياة فيما عدا زواجاً هزلياً وأمومة مفروضة، فإن تحرير نفسها من الماضى بالطريقة الوحيدة التى تقدر عليها يعكس انتصارها عليه. ومأساة هيدا أنها فى عالمها لم تستطع أن تحصل على الاستقلالية إلا من خلال الموت.

- وفى إيولف الصغير كما فى بيت الدمية ، تحقق الأزمة فى حياة الزوجين لتجبر المرأة على أن تدرك أن الحياة من أجل رجل هى إنكار لكرامتها كإنسانة. وفى تصميمها على تعويض إهمالها لطفلها باهتمامها بالأولاد الفقراء فإن ريتا

تقبل المسئولية التي تأتي مع الاستقلال وبذلك فإن الماضي قد أعطى طريقاً للحاضر لينظر نحو المستقبل.

- وفي عندما نستيقظ، نحن الموتى تعود إيرين من موتها النفسى لتتبرأ من ماضى حرمها من حياتها. ولدحض حجة روبيك أن وظيفتها فى الحياة هى خدمته كملهمه، فهى تطالب بحقها فى حياة خاصة بها. وهى أيضاً تدرك إزعانها وخضوعها بقبولها أن تصبح أداة. وفى إدراكها بأن سماحها لروبيك باستخدامها فقد ارتكبت "خطيئة مميتة فى حق نفسى" (١٠٧٤) يعيد إلى الذهن تحليل هيلين ألفنج لحياتها الفاشلة - "أنا لم أستمع أبداً لنفسى" (١٢٥) - ويستدعى أيضاً جواب نورا على تأكيد تروفالด์ أن "واجبها المقدس" هو أن تخدم الآخرين : "إن لدى واجبات أخرى مقدسة بنفس قدر واجباتى نحو نفسى" (١٩٣). ويكمل تغيير إيرين التطور الذى يطرأ على ريتا، فبينما تشعر ريتا بأن تحولها جاء كنوع من الميلاد الجديد، فإن إيرين تمارس تحولها كنوع من اليقظة من الموت، وغضبها ضد مستغلها وإصرارها على قيمتها يجعلها تتبرأ من عالم النوع الذى يفرض استخدامها كأداة.

- إن صراع نساء إبسن فى عالم يحرمهن من حياة إنسانية كاملة يصور معركة بين عقائد ومبادئ بالية وخوافز متمردة لعالم جديد بدأ يولد. لقد كان إبسن من ذلك النوع العبقري الذى يطلق عليه عادة "سابق عصره" لأنه رأى المستقبل فى الحاضر. إن هؤلاء النساء اللاتى جئن فى أواخر القرن التاسع عشر ليكافحن ضد معتقدات قديمة قدم الزمن لهن أكبر تجسيد لحدائث إبسن.

ملحق الصور



١- سيلوليت لمارشين التينبرج إيسن Marichin Altenburg (١٧٩٩ - ١٨٦٩)،

والدة إيسن ، كامرأة شابة. الفنان مجهول.



٢- إحدى لوحتين من الألوان المائية باقيتين لماريشين إيسن.



٢- لوحة زيتية لهيدفتج إيسن ستوزلاند (١٨٢٢ - ١٩٢٠).

أخت إيسن، وهي شابة. فنان غير معروف.



٤- كلارا ايبيل باى (١٨٣٠ - ٩٧)
حب إبسن الأول.



٥- ماجدالين كراج ثوريسين
(١٨١٩ - ١٩٠٣) حماة إبسن .
إحدى أولى نساء الأدب فى
سكاندنيافيا .



٦- هنريك إبسن في سن الخامسة والثلاثين (١٨٦٣).



٧- سورانا ثورسين إيسن، زوجة إيسن فى سن الأربعين (١٨٧٦).



۸- هیوردیز (راجنا ویترجرین Ragna Wettergreen)
 فی الثایکتج فی هیلجیلاند. مسرح فاهلستروم
 Fahlströms Theatre، اوسلو ۱۹۰۸ .



٩- كامبلا ويرجيلاند كوليت Camilla Wergeland Collet (١٨١٣ - ٩٥)
على ورقة نقدية نرويجية من فئة ١٠٠ كرونر. روائية ، كاتبة مقالات، ومؤسسة
الحركة النسائية النرويجية والرواية الواقعية النرويجية.



١٠- سولفيدج (لين ستوك) لدى وصولها
لكوخ بير في إنتاج المسرح الوطني لبير
جينت، أوسلو، ١٩٨٥ .



١١- أستا هانستين (١٨٢٤ - ١٩٠٨) ، رسامة ومقاتلة نسائية .

أجراً امرأة فى الترويج إبان السبعينيات من القرن التاسع عشر .



١٢- ثورا (ليف ألان) تواجه تروفالده في إنتاج مسرح فيفيان

ييموتت لمسرحية بيت الدمية، نيويورك، ١٩٧٥ -



١٢- السيدة الفنج (مينى ماديرن فيسك) فى مواجهة القمص مانديرز
فى إنتاج مسرح مانسفيلد لمسرحية الأشباح ، نيويورك ١٩٢٧ -



١٤- جينا (بلاش يوركا) وهيدفج (ميلين تشاندلر) تتأسيان على هيلمرفي
إنتاج مسرح أكتورز لمسرحية البطة المتوحشة، نيويورك، ١٩٢٥ .



١٥- هيدا (إيشا لاجاليتي) في إنتاج سينميك ريبورتوري Civic Repertory لمسرحية هيدا جابلر ، نيويورك ، ١٩٣٤ .



۱۶- ایمیلی بارداک (۱۸۷۱ - ۱۹۵۵) أميرة صيف جوسبتسماس.



١٧- هيلدر أندرسون (١٨٦٤ - ١٩٥٦) عازفة بيانو قديرة وحب

إيسن في سنواته الأخيرة.



١٨- هنريك إبسن فى سن التاسعة والخمسين (١٨٨٧).

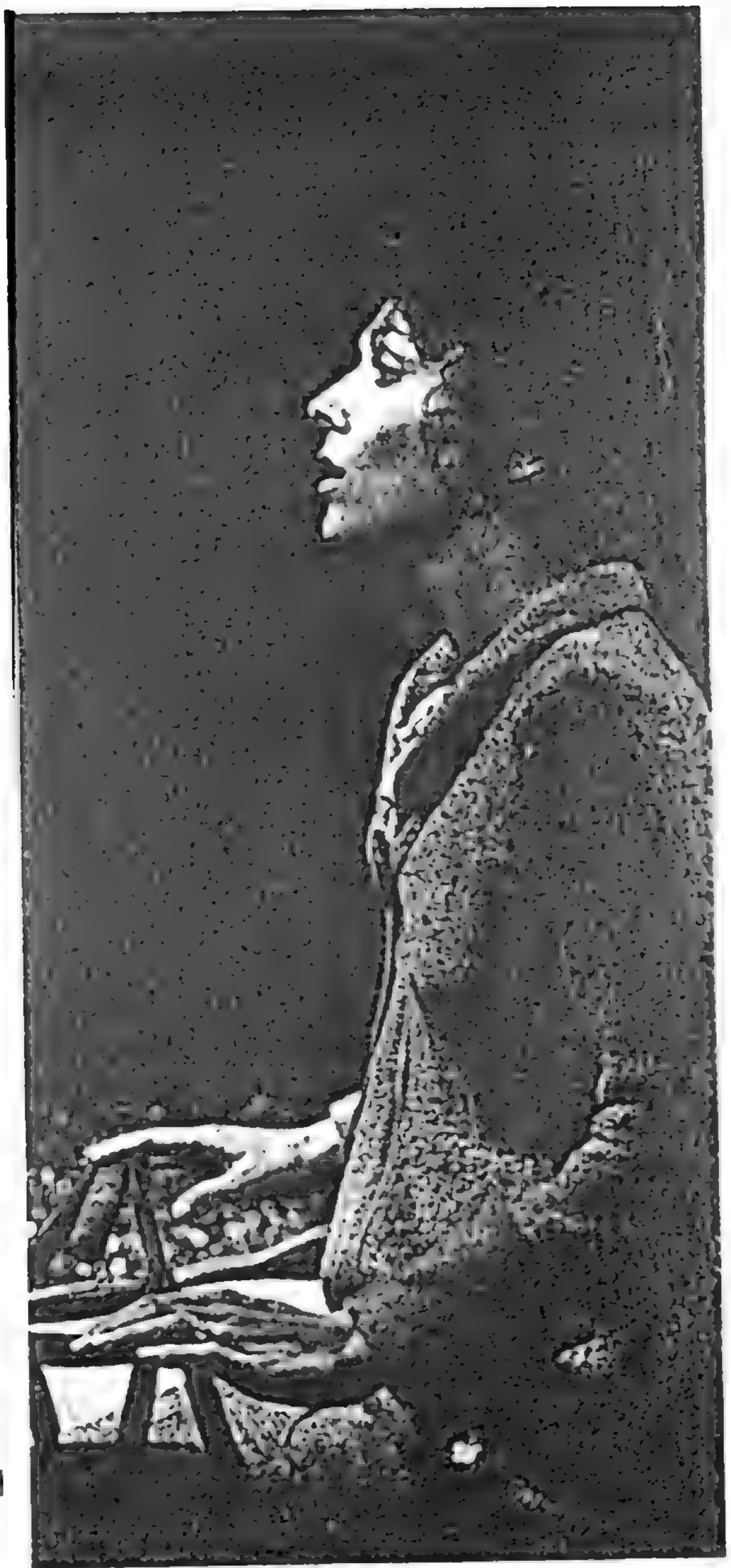


١٩- آلين (مارجريت باركر) تقضى بأسرارها إلى هيلدا

(جوان تيتزل) فى إنتاج مسرح APA ريبورتورى لمسرحية

البناء العظيم، نيويورك، ١٩٥٥

٢٠- ريتا (كاتيا ميدبو) وهى
تزيح العبء من على كاهلها
وتتحدث إلى الفرد فى إنتاج
المسرح القومى لمسرحية إيولف
الصغير، أوسلو، ١٩٧٨ .





٢١- إيللا (وينش فوس) وجاتهيلد (اتحريد فارداند) تحارب

من أجل إيرهارت في إنتاج المسرح القومي لمسرحية چون

جابريل بوركمان، أوسلو ، ١٩٩١ .



٢٢- إيرين (ليزا فيلدستاد) "Lise Fjeldstad" تستعيد

سلطانها في إنتاج المسرح القومي لمسرحية "عندما
نستيقظ نحن الموتى" "When We Dead A Waken".

أوسلو، ١٩٩٤ .

المراجع

Select bibliography

1. PRIMARY SOURCES

- Henrik Ibsen: Brev, 1845–1905, Ny Samling* [*Henrik Ibsen: Letters, 1845–1905, New Collection*]. Ed. Øyvind Anker. 2 vols. *Ibsenårbok*. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.
- Hundredårsutgave. Henrik Ibsens Samlede Verker* [*Centenary Edition. Henrik Ibsen's Collected Works*]. Ed. Francis Bull, Halvdan Koht, and Didrik Arup Seip. 21 vols. Oslo: Gyldendal, 1928–57.
- Ibsen. The Complete Major Prose Plays*. Trans. Rolf Fjelde. New York: New American Library, 1978.
- Letters and Speeches*. Ed. and trans. Evert Sprinchorn. New York: Hill, 1964.
- The Oxford Ibsen*. Ed. James Walter McFarlane and Graham Orton. Trans. McFarlane et. al. 8 vols. London: Oxford University Press, 1960–77.
- Peer Gynt*. Trans. Rolf Fjelde. 2nd edn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

2. BIOGRAPHIES

- Due, Chrisopher. *Erindringer fra Henrik Ibsens Ungdomsaar* [*Reminiscences from Henrik Ibsen's Youth*]. Copenhagen: Græbes, 1909.
- Ebbell, Clara Thue. *I Ungdomsbyen med Henrik Ibsen* [*In The Town of Henrik Ibsen's Youth*]. Grimstad: Ibsenhouse and Grimstad City Museum, 1966.
- Eitrem, Hans. *Ibsen og [and] Grimstad*. Oslo: Aschehoug, 1940.
- Heiberg, Hans. *Ibsen: A Portrait of the Artist*. Trans. Joan Tate. Coral Gables: University of Miami Press, 1969.
- Ibsen, Bergliot. *The Three Ibsens*. Trans. Gerik Schjelderup. London: Hutchinson, 1951.
- Jæger, Henrik. *Henrik Ibsen, 1828–1888. A Critical Biography*. Trans. William Morton Payne. Chicago: McClurg, 1890.
- Koht, Halvdan. *Life of Ibsen*. Trans. Einar Haugen and A.E. Santaniello. New York: Blom, 1971.

- Meyer, Michael. *Ibsen*. New York: Doubleday, 1971.
 Mosfjeld, Oskar. *Ibsen og [and] Skien*. Oslo: Gyldendal, 1949.
 Paulsen, John. *Samliv med Ibsen [Living with Ibsen]*. 2 vols. Christiania: Gyldendal, 1906, 1913.
 Zucker, A.E. *Ibsen the Master Builder*. 1929. New York: Farrar, 1973.

3. BOOKS

- Aarnes, Sigurd Aa, ed. *Søkelys på Amtmandens Døtre [Searchlight on "The District Governor's Daughters"]*. Oslo: Norwegian University Press, 1977.
 Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.
 Agerholt, Anna Caspari. *Den Norske Kvinnebevegelses Historie [A History of the Norwegian Women's Movement]*. Oslo: Gyldendal, 1937.
 Ashbjørnsen, P.C., and Jørgen Moe. *Norwegian Folk Tales*. Trans. Pat Shaw Iversen and Carl Norman. Oslo: Dreyers, 1960.
 A Time for Trolls. Fairy Tales from Norway. Trans. Joan Roll-Hansen. Tanum: Oslo, 1962.
 Bradbrook, M.C. *Ibsen the Norwegian*. London: Chatto, 1966.
 Brandes, Georg. *Henrik Ibsen and Bjørnstjerne Bjørnson*. Trans. Jesse Muir. Rev. trans. William Archer. London: Heinemann, 1899.
 Byock, Jesse, trans. *The Saga of the Volsungs*. Berkeley: University of California Press, 1990.
 Chevrel, Yves. *Henrik Ibsen. Maison de poupée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
 Collett, Camilla. *Samlede Verker. Mindeudgave [Complete Works. Commemorative Edition]*. 3 vols. Christiania: Gyldendal, 1913.
 Cunningham, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel*. New York: Macmillan, 1978.
 de Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe [The Second Sex]*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949.
 Downs, Brian. *A Study of Six Plays by Ibsen*. 1959. New York: Farrar, 1978.
 Durbach, Errol. *"Ibsen the Romantic": Analogues of Paradise in the Later Plays*. Athens: University of Georgia Press, 1982.
 Durbach, Errol, ed. *Ibsen and the Theatre: The Dramatist in Production*. New York: University Press, 1980.
 Egan, Michael, ed. *Ibsen: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1972.
 Engelstad, Irene, et. al. *Norsk Kvinnelitteraturhistorie [A History of Norwegian Women Writers]*. 3 vols. Oslo: Pax, 1988.
 Fjelde, Rolf, ed. *Ibsen: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
 Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trans. Anna Swanwick. 2 vols. 1850, 1878. London: Bell, 1928.
 Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman*

- Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Gilman, Charlotte Perkins. *Women and Economics*. Ed. Carl Degler. 1898. New York: Harper, 1966.
- Goulianos, Joan, ed. *By A Woman Writ: Literature from Six Centuries By and About Women*. New York: Bobbs, 1973.
- Gravier, Maurice. *D'Ibsen à Sigrid Undset. Le Féminisme et l'amour dans la littérature norvégienne, 1850-1950* [*Feminism and Love in Norwegian Literature, 1850-1950*]. Paris: Minard, 1968.
- Hagstrum, Jean. *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*. Chicago University Press, 1980.
- Heilbrun, Carolyn. *Toward A Recognition of Androgyny*. New York: Knopf, 1973.
- Holberg, Ludvig. *Jeppe of the Hill and Other Comedies*. Ed. and trans. Gerald Argetsinger and Sven Rossel. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- The Journey of Niels Klim to the World Underground*. [n. trans.] Ed. James I. McNelis, Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1960.
- Høst, Else. *Hedda Gabler*. Oslo: Aschehoug, 1958.
- Jones, Gwyn, trans. *Eric the Red and Other Icelandic Sagas*. London: Oxford University Press, 1961.
- Kofman, Sarah. *Le Respect des femmes (Kant et Rousseau)*. Paris: Galilée, 1982.
- Lamm, Martin. *Modern Drama*. Trans. Karin Elliott. 1948. New York: Philosophical Library, 1953.
- Lavrin, Janko. *Ibsen: An Approach*. 1950. New York: Russell and Russell, 1959.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Logemann, Henri. *Commentary, Critical and Explanatory, on the Norwegian Text of Henrik Ibsen's Peer Gynt*. The Hague: Nijoff, 1917.
- Magnusson, Magnus and Hermann Pálsson, trans. *Njal's Saga*. London: Oxford University Press, 1960.
- McFarlane, James, ed. *Henrik Ibsen: A Critical Anthology*. London: Penguin, 1970.
- Miller, Jean Baker. *Toward A New Psychology of Women*. 1976. London: Penguin, 1978.
- Northam, John. *Ibsen: A Critical Study*. Cambridge University Press, 1973.
- Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas*. London: Faber, 1953.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976.
- Robins, Elizabeth. *Ibsen and the Actress*. London: Hogarth, 1928.
- Rossi, Alice, ed. *The Feminist Papers: From Adams to De Beauvoir*. New York: Columbia University Press, 1973.

- Shaw, George Bernard. *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. 1913. New York: Hill, 1957.
- Simmel, Georg. *On Women, Sexuality, and Culture*. Ed. and trans. Guy Oakes. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Thoresen, Magdalene. *Livs billeder [Life's Images]*. Copenhagen: Gyldendal, 1877.
- Valency, Maurice. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. 1963. New York: Schocken, 1982.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. New York: Modern Library, 1934.
- Weigand, Hermann. *The Modern Ibsen*. New York: Holt, 1925.

4. ARTICLES AND PARTS OF BOOKS

- Arup, Jens. "On *Hedda Gabler*." *Orbis Litterarum* 12 (1957): 4-37.
- Auden, W.H. "Genius and Apostle." *Henrik Ibsen*. Ed. McFarlane. 331-45.
- Bardach, Emilie. Eight manuscript letters to André Rouveyre. MS7884.188, Série Rouveyre, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
- "Meine Freundschaft mit Ibsen." *Neue Freie Presse* (March 31, 1907). No. 15304.
- Photocopy of a typescript mislabelled "Tagebuch: Gossensass, 1 aug. 1889 - Wien 11 april 1890." Folio 3648, University Library, Oslo.
- Baruch, Elaine Hoffman. "Ibsen's *Doll House*: A Myth for Our Time." *Yale Review* 69 (1979): 374-87.
- Brandes, Georg. "Inaugural Lecture, 1871." Trans. Evert Sprinchorn. *The Theory of the Modern Stage*. Ed. Eric Bentley. London: Penguin, 1968. 383-97.
- Bull, Francis. "Henrik Ibsen." *Norsk Litteratur Historie [A History of Norwegian Literature]*. Ed. Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm. Rev. edn. Oslo: Aschehoug, 1960. 6 vols. 4: 267-465.
- "Hildur Andersen og [and] Henrik Ibsen." *Edda* 57 (1957): 47-54.
- "Introductions." *Hundredårsutgave*. Ed. Bull, Halvdan Koht, and Didrik Arup Seip.
- Carlson, Marvin. "Patterns of Structure and Character in Ibsen's *Rosmersholm*." *Modern Drama* 17 (1974): 267-75.
- Collett, Camilla. "Norway." *The Woman Question in Europe*. Ed. Theodore Stanton. New York: Putnam's, 1884. 189-98.
- Durbach, Errol. "Sacrifice and Absurdity in *The Wild Duck*." *Mosaic* 7 (1974): 99-107.
- Ellmann, Richard, and Charles Feidelson, Jr. "Preface." *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. Ed. Ellmann and Feidelson. New York: Oxford University Press, 1965. v-ix.
- Ewbank, Inga-Stina. "Ibsen on the English Stage: 'The Proof of the

- Pudding is in the Eating.' " *Ibsen and the Theatre*. Ed. Durbach. 27-48.
- "Ibsen's Dramatic Language as a Link Between his 'Realism' and his 'Symbolism.'" *Contemporary Approaches to Ibsen* 1 (1965): 96-123.
- Fergusson, Francis. "Ghosts and *The Cherry Orchard*: The Theater of Modern Realism." *The Idea of a Theater*. 1949. Princeton University Press, 1972. 146-77.
- Fjelde, Rolf. "Foreword" and "Appendix One." *Peer Gynt*. Trans. Fjelde. 2nd edn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. ix-xxvi; 231-70.
- "Introductions." *Ibsen: The Complete Major Prose Plays*. Trans. Fjelde.
- Freud, Sigmund. "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth, 1953-74. 11: 179-90.
- Fuchs, Elinor. "Marriage, Metaphysics, and *The Lady from the Sea* Problem," *Modern Drama* 33 (1990): 434-44.
- Garton, Janet. "The Middle Plays." *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge University Press, 1994. 106-25.
- Gay, Peter. "Offensive Women and Defensive Men." *The Education of the Senses*. New York: Oxford University Press, 1984. 169-225.
- Gosse, Edmund. *Henrik Ibsen. The Works of Henrik Ibsen*. Ed. and trans. William Archer. New York: Scribner's, 1917. 13 vols. 13: 7-216.
- Gravier, Maurice. "Le Drame d'Ibsen et la ballade magique." *Contemporary Approaches to Ibsen* 2 (1971): 140-60.
- Haaland, Arild. "Ibsen og [and] Hedda Gabler." *Samtiden* 67 (1958): 566-77.
- Hanson, Katherine. "Ibsen's Women Characters and Their Feminist Contemporaries." *Theatre History Studies* 2 (1982): 83-91.
- Horney, Karen. "The Overevaluation of Love." *Feminine Psychology*. Ed. Harold Kelman. New York: Norton, 1967. 182-213.
- Huneker, James. *Henrik Ibsen. The Works of Henrik Ibsen*. Ed. and trans. William Archer. New York: Scribner's, 1917. 13 vols. 13: 259-92.
- Jacobs, Barry. "Ibsen's *Little Eyolf*: Family Tragedy and Human Responsibility." *Modern Drama* 27 (1984): 604-15.
- James, Henry. "On the Occasion of *Hedda Gabler*, 1891." *The Scenic Art*. Ed. Allan Wade. 1949. New York: Hill, 1957. 243-56.
- Johansen, Jørgen Dines. "Kunsten Er (Ikke) en Kvinnekropp: Kunst og Seksualitet i Ibsens *Når vi døde vågner*" ["Art Is (Not) A Woman's Body: Art and Sexuality in Ibsen's *When We Dead Awaken*"]. *Agora* 2-3 (1993): 1-15.
- Jones, David. "The Virtues of *Hedda Gabler*." *Educational Theatre Journal* 29 (1977): 447-62.
- Joyce, James. "Ibsen's New Drama." *The Critical Heritage*. Ed. Egan. 385-91.

- Kelly, Joan. "The Doubled Vision of Feminist Theory." *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*. University of Chicago Press, 1984. 51-64.
- Kinck, B.M. "Henrik Ibsen og [and] Laura Kieler." *Edda* 35 (1935): 498-543.
- King, Basil. "Ibsen and Emilie Bardach." *The Century Magazine* 106 (October 1923): 803-15; 107 (November 1923): 83-92.
- Kittang, Atle. "The Pretenders - Historical Vision or Psychological Tragedy?" *Contemporary Approaches to Ibsen* 3 (1977): 78-88.
- Koht, Halvdan. "Introductions." *Hundredrsutgave*. Ed. Francis Bull, Koht, and Didrik Arup Seip.
- La Chenais, Pierre Georget. "Introductions." *Oeuvres complètes d'Henrik Ibsen*. Ed. and trans. La Chenais. 16 vols. Paris: Plon, 1930-45.
- Lervik, Åse Hiorth. "Mellom Furia og Solveig" ["Between Furia and Solveig"]. *Contemporary Approaches to Ibsen* 3 (1977): 68-77.
- Lukács, George. "The Sociology of Modern Drama." Trans. Lee Baxandall. *The Theory of the Modern Stage*. Ed. Eric Bentley. London: Penguin, 1968. 425-50.
- McFarlane, James Walter. "Introductions." *The Oxford Ibsen*. Ed. and trans. McFarlane et. al.
- Merivale, Patricia. "Peer Gynt: Ibsen's Faustiad." *Comparative Literature* 35 (1983): 126-39.
- Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature is to Culture?" *Woman, Culture, and Society*. Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Palo Alto: Stanford University Press, 1974. 67-87.
- Rasmussen, Janet. "'The Best Place on Earth for Women': The American Experience of Asta Hansteen." *Norwegian American Studies* 31 (1986): 245-67.
- Rouveyre, André. "Le Mémorial inédit d'une amie d'Ibsen". *Mercur de France* 205 (July 15, 1928): 257-70.
- Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *American Historical Review* 9 (1986): 1053-75.
- Seip, Didrik Arup. "Introductions." *Hundredrsutgave*. Ed. Francis Bull, Halvdan Koht, and Seip.
- Suzman, Janet. "Hedda Gabler: The Play in Performance." *Ibsen and the Theatre*. Ed. Durbach. 83-104.
- Templeton, Joan. "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen." *PMLA* 104 (1989): 28-40.
- "New Light on the Bardach Diary: Eight Unpublished Letters from Ibsen's Gossensass Princess." *Scandinavian Studies* 69 (1997): 147-70.
- "Of This Time, Of This Place: Mrs. Alving's Ghosts and the Shape of the Tragedy." *PMLA* 101 (1986): 57-68.
- "Sense and Sensibility: Women and Men in *Vildanden* [The Wild Duck]." *Scandinavian Studies* 63 (1991): 415-31.

- Trilling, Lionel. "Of This Time, Of That Place." *Partisan Review* 10 (1943): 72-103.
- Van Laan, Thomas F. "Introduction to *Catiline*." *Catiline and The Burial Mound*. Trans. Van Laan. New York: Garland, 1992. 3-121.
- "Language in *Vildanden* [*The Wild Duck*]." *Ibsen Årbok* (1974): 41-63.
- "The Novelty of *The Wild Duck*: The Author's Absence." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1 (1986): 17-33.
- Weinstein, Arnold. "Metamorphosis in Ibsen's *Little Eyolf*." *Scandinavian Studies* 62 (1990): 293-318.

المحتويات

٥	رسوم التوضيحية
٩	مقدمة
١٥	اختصارات
١٧	ملاحظات حول الترجمة
١٩	الفصل الأول: الجذور
٥١	الفصل الثاني : النساء الأساسيات في الحياة العملية المبكرة
	إعادة زيارة المرأة المميتة : روح كاتيلين الأسوأ
	الاستمرار في التحرك : فتيات ساذجات جدد، مغوية جاذبة، مثلث
	المرأة، والجنس.
٧٩	الفصل الثالث : الحب والزواج
	ملكة أيسلندا وزوجة أبيها
٩٨	تراجيديا الحب : الفايكينج في هيلجلاند
١٠٥	كوميديا الحب : السخرية النسائية
١٢٩	الفصل الرابع : الحب والمملكة
٥٧٣	

١٢٩	تأنيث التاريخ : المدعون
١٣٩	تزاوج السماء والأرض : الإهاته وإلهتها فى "براند"
١٥٦	جنس الأغنية والحب الصافى : نظرية بيرجنت الشيطانية عن المرأة
١٨٣	"المرأة الطاهرة" عند جوليان : ملاحظة على "الإمبراطور والجاليلى"
١٨٧	الفصل الخامس : شعر الحركة النسائية
١٨٧	حركة "بيت الدمية" الارتجاعية
٢١٦	أسلاف نورا فى الأدب والحياة
٢٣٠	موت الشهامة : الذكر والأنثى فى "بيت الدمية"
٢٤١	الفصل السادس : أشباح السيدة الفينج
٢٦٥	الفصل السابع : امرأة جديدة وثلاث ربات بيوت
٢٦٥	أتباع الطبيب : عدو الشعب
٢٧٠	الحس والإحساس : النساء والرجال فى "البطة البرية"
٢٩١	الفصل الثامن : ترويض النساء المتوحشات
	تأقلم اليدا Ellida وبوليت Bolette
٣٣٣	الفصل التاسع : المرأة المنعرفة كبطل : هيدا جابلر

٣٣٣	المرأة غير الحقيقية فى المسرحية الواقعية : هيدا كثنى شاذ
٣٣٦	المرأة المعيبة : هيدا كنوع
٣٤٢	حق المؤلف بالنسبة للموضوع : حقيقة هيدا
٣٥٤	محركات القوى
٣٦٤	نهاية ونشأة الفخ
٣٧١	اختلاف هيدا
٣٧٧	الفصل العاشر : أمجاد وأخطار استعادة شباب الأنثى
٣٧٧	الحب فى الربيع لحياة فى الخريف
٤٤٧	الفصل الحادى عشر : النساء اللاتى يعشن من أجل الحب
	قانون التغيير عند ريتا أولمرز : "إيولف الصغير"
٤٦٧	بين الموتى من النساء : چون جابريل بوركمان
٤٨٥	الفصل الثانى عشر : ثورة ربة الإلهام : عندما نستيقظ نحن الموتى
٥١٩	الخاتمة : نساء إبسن وحداثة إبسن
٥٤١	ملحق الصور
٥٦٣	المراجع

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٩١٣٤

I.S.B.N.

977 - 437- 895 - 4

مطابع المجلس الأعلى للآثار



Bibliotheca Alexandrina



0665170